arta

ANUL XXXVI Nr. 10/1989

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 10/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA

REDACȚIA:

Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 București 2

ADMINISTRAȚIA:

Uniunea Artiștilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15 50.71.80, 71118, București 1

COLECTIVUL REDACȚIONAL:

Dan Grigorescu, redactor șef, François Pamfil, secretar responsabil de redacție, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Gheorghe Vida

MACHETA ARTISTICĂ:

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

CORECTURĂ:

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Mihai Oroveanu, Atanase Cartojan, Dan Mihălțianu

DIAPOZITIVE COLOR:

Mihai Oroveanu, Dan Bădescu

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție

ABONAMENTE:

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, București

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariții); lei 180— 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—56, PO Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România

Număr apărut în luna martie 1990

	1	O conștiință a alternativei	Anca Vasiliu
CRONICA	2	Salonul de grafică '89	Gheorghe Vida
	5	Un premiu « deturnat »	Arta
ESEU	6	Imagine, gînd, gest, cuvînt	Adrian Guță
PROFIL	7	Sensibilitatea unui spirit clasic	Dan Grigorescu
FIȘE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI	10	Cézanne și pictura românească interbelică	Magda Cârneci
RETROSPECTIVĂ	13	Petre Achițenie	Mircea Ciobanu
		Fresca de la Mărășești	Răzvan Theodorescu
FIȘE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI	15	Monumente închinate eroilor primului război mondial	Adina Nanu
CRONICĂ	18	Dan Constantinescu	Mihai Ispir
PROFIL	19	Irina Predescu	Adrian-Silvan Ionescu
STUDII	20	Imperiul privirii	Cornel Mihai Ionescu
CRONICĂ	22	Adrian Samson	Mihai Ispir
ANIVERSĂRI	23	Fotografia (1839—1989)	Anca Oroveanu
		Cîteva considerații cu privire la fotografia ca artă	Ruxandra Balaci
PROFIL	28	Neliniștita exaltare	Octavian Barbosa
JURNALUL GALERIILOR	30		Adela Marcu, Adrian Silvan Ionescu, Magda Cârneci, Ileana Pintilie
OPINII	36	Cîteva considerații despre post-modernism	Adrian Boeru
	38	Meridiane	Virgil Mocanu, Solomon Marcus, Dragoș Gheorghiu, Pavel Mocanu
COPERTA	I	Hora	Magdalena Rădulescu

	1	Une conscience de l'alternative	Anca Vasiliu
CHRONIQUE	2	Le salon des arts graphiques '89	Gheorghe Vida
	5	Un prix détourné	Arta
ESSAI	6	Image, geste, pensée, parole	Adrian Guță
PROFIL	7	La sensibilité d'un esprit classique	Dan Grigorescu
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	10	Cézanne et la peinture roumaine d'entre-les-deux-guerres	Magda Cârneci
RÉTROSPECTIVE	13	Petre Achițenie	Mircea Ciobanu
		Les fresques de Mărășești	Răzvan Theodorescu
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	15	Les monuments dédiés aux héros de la Première Guerre Mondiale	Adina Nanu
CHRONIQUE	18	Dan Constantinescu	Mihai Ispir
PROFIL	19	Irina Predescu	Adrian-Silvan Ionescu
ÉTUDES	20	L'empire du regard	Cornel Mihai Ionescu
CHRONIQUE	22	Adrian Samson	Mihai Ispir
ANNIVERSAIRES	23	La photographie (1839—1989)	Anca Oroveanu
		Quelques considérations sur la photographie comme art	Ruxandra Balaci
PROFIL	28	L'inquiète exaltation	Octavian Barbosa
LE JOURNAL DES GALÉRIES	30		Adela Marcu, Adrian-Silvan Ionescu ,Magda Cârneci, Ileana Pintilie
OPINIONS	36	Quelques considérations sur le post-modernisme	Adrian Boeru
	38	Méridiens	Virgil Mocanu, Solomon Marcus, Dragoş Gheorghiu, Pavel Mocanu
COUVERTURE	I	Hora	Magdalena Rădulescu

	1	Сознание альтернативы	Анка Василиу
ХРОНИКА	2	Салон графики, 1989	Георге Вида
	5	« Присвоение » премия	Арта
ЭССЕ	6	Образ, мысль, жест, слово	Адриан Гуцэ
ПРОФИЛЬ	7	Чувствительность классического духа	Дан Григореску
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	10	Сезан и румынская живопись между двумя мировыми войнами	Магда Кырнеч
РЕТРОСПЕКТИВА	13	Петре Акицение	Мирча Чобану
		Мэрэшештская фреска	Рэзван Теодореску
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	15	Памятники, посвященные героям 1-ой мировой войны	Адина Нану
ХРОНИКА	18	Дан Константинеску	Михай Испир
ПРОФИЛЬ	19	Ирина Предеску	Адриан-Сильван Ионеску
ИССЛЕДОВАНИЯ	20	Империя взгляда	Корнел Михай Ионеску
ХРОНИКА	22	Адриан Самсон	Михай Испир
ГОДОВЩИНЫ	23	Фотография (1839—1989)	Анка Оровяну
		Ряд соображений о фотографии как искусстве	Руксандра Балач
ПРОФИЛЬ	28	Беспокойная экзальтация	Октавиан Барбоса
ДНЕВНИК ГАЛЕРЕЙ	30		Адела Марку, Адриан-Сильван Ионеску, Магда Кырнеч, Иляна Пинтилие
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ	36	Некоторые соображения о постмодернизме	Адриан Боеру
	38	Меридианы	Вирджил Мокану, Соломон Маркус, Драгош Георгиу, Павел Мокану
ОБЛОЖКА	I	Висячий сад — Хора	Магдалена Рэдулеску

https://biblioteca-digitala.ro

o conștiință a alternativei

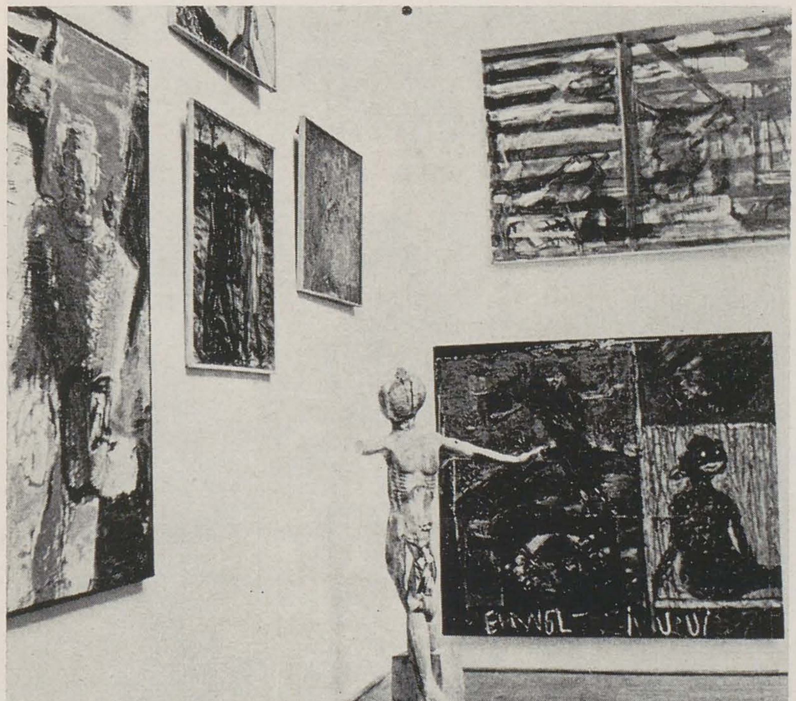
anca vasiliu

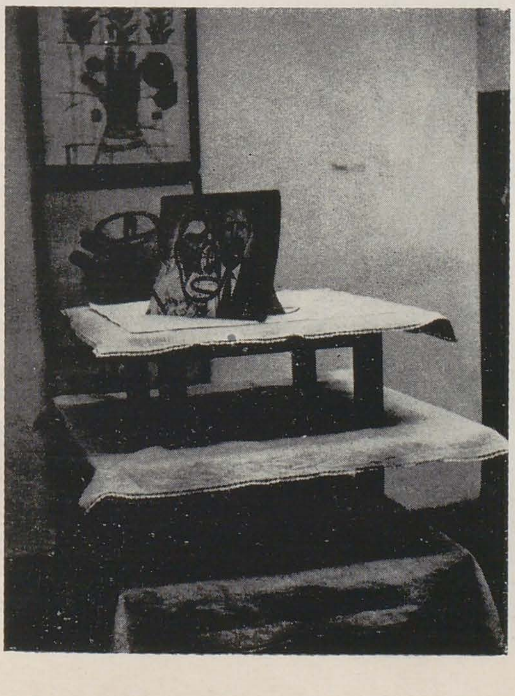
Am asistat în ultimii ani, primele semne apăreau chiar de la începutul deceniului, la o radicalizare din ce în ce mai acută a expresiei plastice. Ne-au izbit retina imagini puternice, cu efecte de îndelungă remanență coșmarescă și, mai ales, ne-au fost zguduite toate prejudecățile calofile și toate falsele pudori estetizante, toate echilibrele armonice ale firii « mioritice » și toate căile bătute ale hermeneuticii plastice tradiționale. Ne-am întîlnit (cel mai adesea *locul* « conspirativ » era subsolul de la Orizont) în orgii de culori agresive, împăstate greoi, cu voite, disgrațioase alăturări de tonuri disonante, în game imunde de noroiuri și cenușe, între măști hidoase și spații grotești. Ne-am reunit, cu regularitate rituală, în templele precare ale metafizicii absurdului, în templele pe care le construiau fragil conștiințele acestui absurd și tragic *modus vivendi*, la care eram reduși și pe care ni-l asumam astfel.

Valurile din ce în ce mai violente de expresionism, « noul realism » și « pictura urîtă » — veneau, în contextul nostru, în întîmpinarea nevoii de expresie plastică adecvate unui tragic care nu se mai putea izbăvi în sublim. Sau, dacă ar fi să păstrăm definiția clasică a categoriei, un alt tip de tragedie muta implicit mîntuirea sa într-o altă sublimitate. Și cîtă nevoie era de această neostoită și agasantă insistență asupra urîtului, asupra lozincilor corozive impuse creierului, asupra înregimentării necondiționate în prefabricate de spațiu, timp și viață, asupra trupului sfîșiat și asupra cărnii însîngerate, asupra durerii pure, tangibile și asupra lipsei totale de orizont — cîtă nevoie era de adîncirea pînă la fund în disperarea de a nu avea nici o ieșire din marasmul inextricabil al cotidianului resemnat și laș, a dovedit-o convertirea în real a tot ce fusese prefigurat în aceste expoziții « subterane ». Am recunoscut astfel, în breșa pe care istoria (în stare pură, la rîndul ei) a deschis-o pentru cîteva clipe (zile) — acea dezlănțuire oarbă a sîngelui fierbinte, a sîngelui care cheamă din pămînt la viață a ororii vii care devine jertfă a trupului transmutat în flacără. Și am simțit abia acum, refăcînd filmul invers al deceniului, care era înțelesul acestui tip de sublimitate a cărei existență am negat-o, i-am refuzat, orgolios și fad, accesul în empireul metafizicii. Am înțeles, într-un tîrziu, curățenia esențială a acestor sălbatice demersuri plastice, puritatea din care descindeau întruchipările fascinante ale măștilor cu care defila regele gol al neantului. Să fi fost o simplă coincidență suprapunerea pînă la identitate a imaginilor care șocau deopotrivă privite pe simeză și pe străzi? O simplă coincidență această insistență angoasantă și alienantă asupra trupescului și mîntuirea care vine acum tocmai prin jertfa trupului? Să fie doar un simplu « efect » de iconofilie?

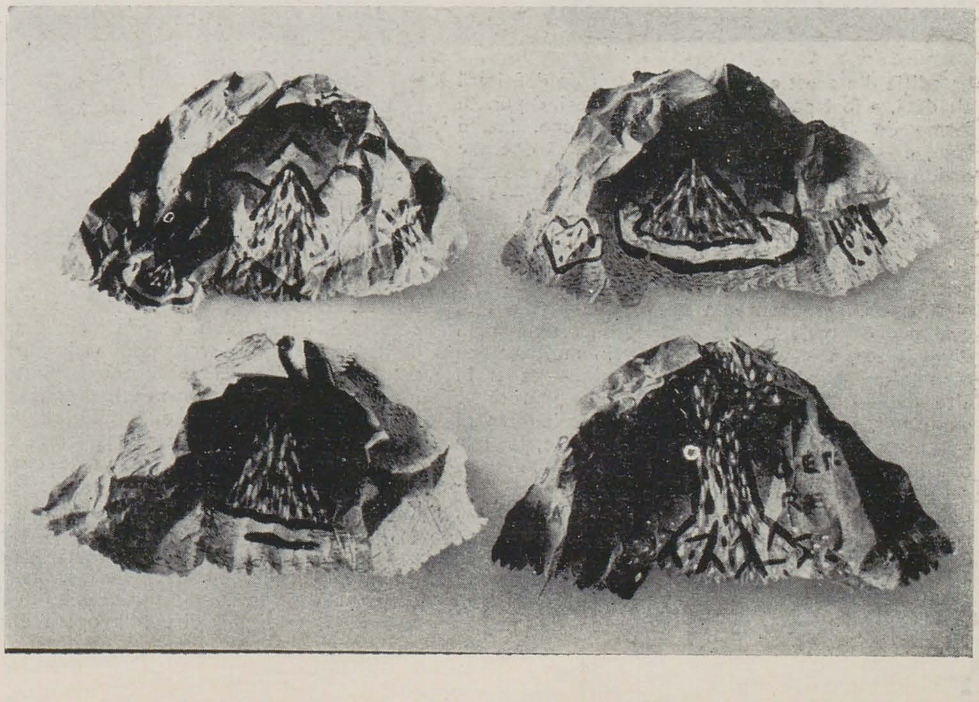
Nu știu cum va arăta « arta viitorului », dar cred că acum, mai puțin decît oricînd, ea nu va putea fi o artă iconoclastă, o imagine a negării prezenței revelate în trup. Nu știu dacă ea nu va trebui să mai poarte, încă o vreme, stigmatele însîngerate pe care și le-a arătat impudic în toată această perioadă, pentru a deveni cu adevărat credibilă conversiunea și pentru a nu slăbi impactul critic puternic pe care și l-a asumat și pînă acum. Nu știu dacă nu va trebui să continuie să șocheze conștiințele prea lesne dispuse să cedeze contrafacerilor și să se opacizeze în spectrul fals al unei noi « ierarhii » de valori pregătite din timp s-o înlocuiască pe cea veche. Nu știu dacă nu va trebui luptat cu aceeași îndîrjire, în noroi și praf, cu gust de cenușă și sînge, în fața altor măști și în mereu alte spații ale absurdității. Căci breșa istoriei n-a fost decît o confirmare a legitimității luptei, o lumină năvalnică a cărei revelație indica drumul prin deșert. Nu știu, deci, dacă va exista curînd răgazul tihnit al reculegerii . . . dar știu că a existat o conștiință artistică rezonantă cu sacrificiul înspre existență al umanității, o conștiință care și-a găsit în expresiile plastice ale acestui final de secol est-european una din formele cele mai adecvate de manifestare și cred că « arta viitorului » va purta o vreme însemnele de chin ale acestor rugăciuni făcute în sălbăticia civilizației.

29 *ianuarie* 1990





Expoziția tineretului, Baia Mare, 1988, (1—2)
LASZLO UJVÁROSSY, *Instalație*
ANIKO GĂINĂ-GHERENDI, *Visele-pămîntului*

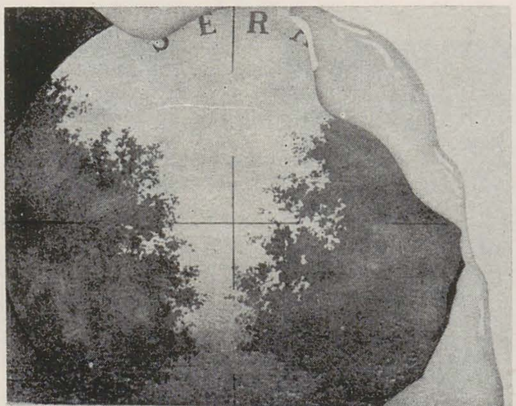


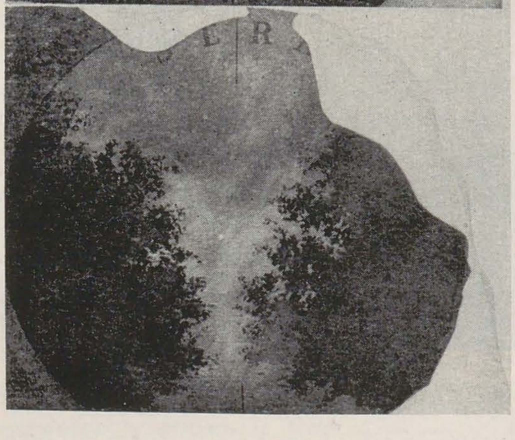
https://biblioteca-digitala.ro

salonul de grafică' 89

gheorghe vida

Manifestare devenită tradițională, care-și etalează an de an o serie de constante, în dozaje schimbătoare, repere adică structurante, ca și elementele surpriză care rețin atenția atît prin noutatea limbajului, uneori de o forță elementară, cît și prin discursul ideatic, evoluînd de la lapidar la sofisticat, pe o scală foarte largă a opțiunilor stilistice și semantice.



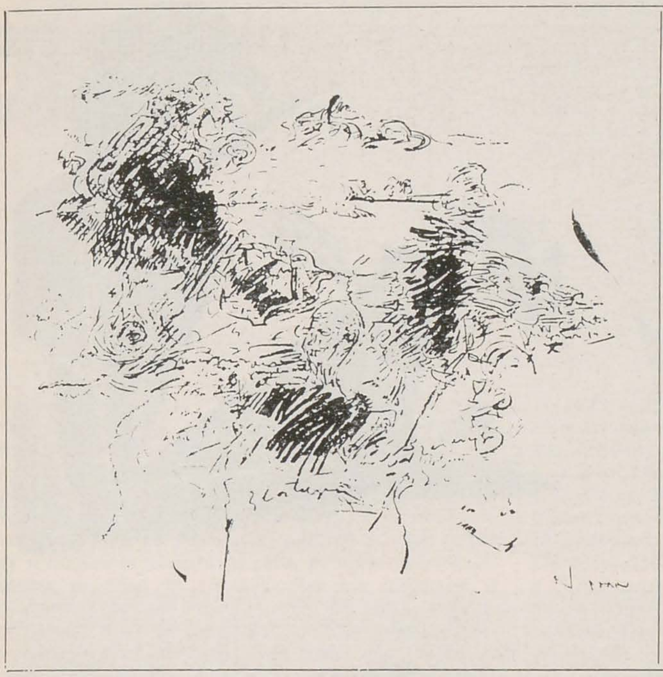


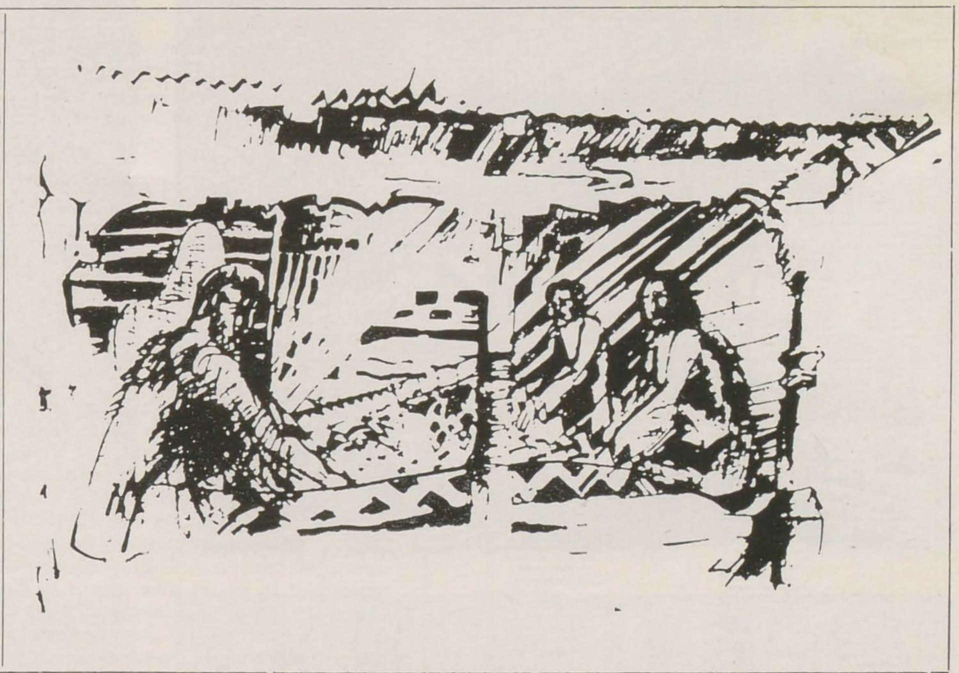
La ediția din acest an, panotarea, atît de deficitară altădată, a fost parcă mai coerentă, oferind puncte ferme de acroșaj, de filiații de viziune, foarte laxe, e adevărat, dar totuși în măsură să opereze ordonator pentru înlesnirea receptării, spre lauda organizatorilor, care — de această dată — s-au situat la înălțimea sarcinii dificile pe care și-au asumat-o. În ce ne privește, modificîndu-se astfel oarecum « capcanele » care pîndesc comentariul critic în sensul demobilizării unui « demon » clasificator, care tentează pe oricine încearcă să evalueze o producție artistică deconcertantă prin diversitatea, atît valorică cît și prin multitudinea aspectelor abordate, ne vom mărgini — ca și în alte dăți — la o plimbare aleatorie prin sălile expunerii, izolînd din loc în loc, piesele care ni s-au mai părut semnificative, cu inerentele, fatalele omisiuni, apte de a deveni, din păcate — în unele cazuri — foarte grave.

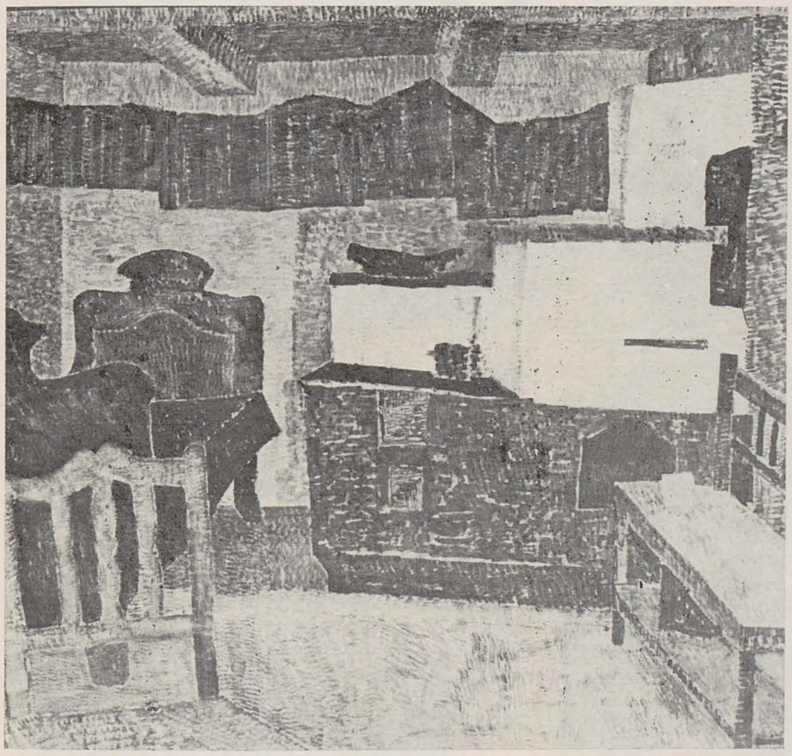
Luînd-o metodic, deci în ordinea succesiunii sălilor, remarcăm imediat, în spațiile de început, un original alfabet-jurnal (litografic) al lui Dan Mihălțianu, unde revenirea obsedantă a acelorași litere, ca și fundalul dramatic, particularizează compoziția, întreruptă de accente de negru, dirijate contrapunctic; apoi tot o litografie în culori de Nistor Coita, o scriere antropomorfizată, de fapt, în continuarea unui ciclu mai vechi al artistului, ca și sobrele reconstituiri etnograficoistorice ale lui Virgil Parghel, desenul dobîndind la el o vigoare monumentală. Excelentul desenator care este Ioan Donca reconstituie, în altă cheie, bineînțeles, decît Parghel, secvențe din universul rustic maramureșean în imagini de o vibrantă autenticitate. Pe de altă parte nu putem să trecem nepăsători pe lîngă un fenomen pe care l-am numi *neo-istorism*, în lucrări remarcabile prin minuție (Octavian Penda, Irimescu Lucian, Dan Chendi) dar care rămîn totuși îndatorate unor clișee uscate, fără viață, trimițînd direct la opera unui Costin Petrescu, de pildă. Trecînd mai departe, în examinarea sălilor ajungem la lucrări datorate unor tineri artiști precum Jánosi V. Antal, Adrian Timar sau Tiberiu Fazakaș foarte diferite ca unitate a elementelor stilistice și de viziune, dar apropiate prin acuratețea tehnică, nu numai impecabilă, ci și capabilă de a reînnoi, resemantiza imaginea cu forțe vitale. Oarecum la extrema cealaltă se situează un artist ca Iosif Stroia, subjugat de notațiile — sisteme de semne, ce alcătuiesc un jurnal sui-generis al psihismelor echivalate grafic. Un *Proiect pentru grîu* de Marcel Lupșe reia la dimensiuni reduse construcțiile pentagramatice din pictura sa recent expusă la sala Atelier 35 de la Galeria

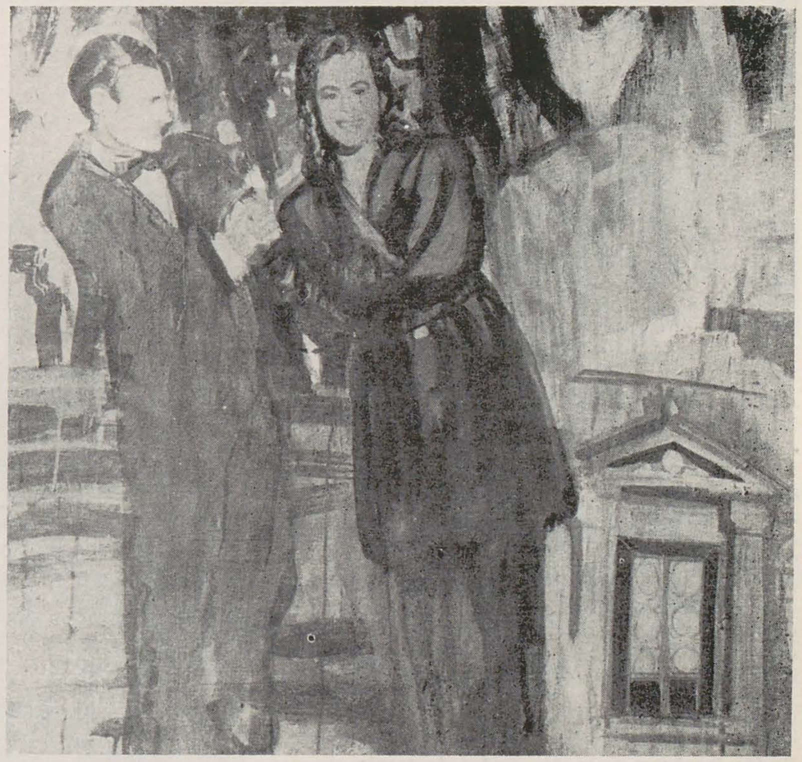
2
VASILE KAZAR
SILVIU BĂIAȘ
ȘTEFAN CĂLȚIA
ETHEL LUCACI-BĂIAȘ
p. 3
NICOLAE MAN
IOAN DONCA
VIRGIL PARGHEL
IOANA BĂTRÎNU
TIBERIU FAZEKAȘ
ANIKÓ GĂINĂ-GERENDI

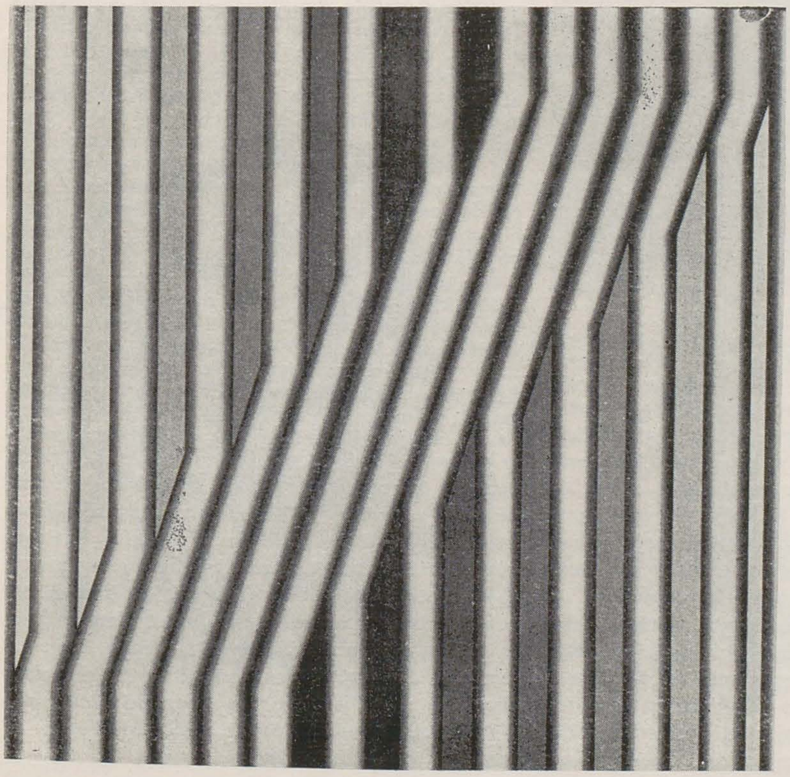
https://biblioteca-digitala.ro

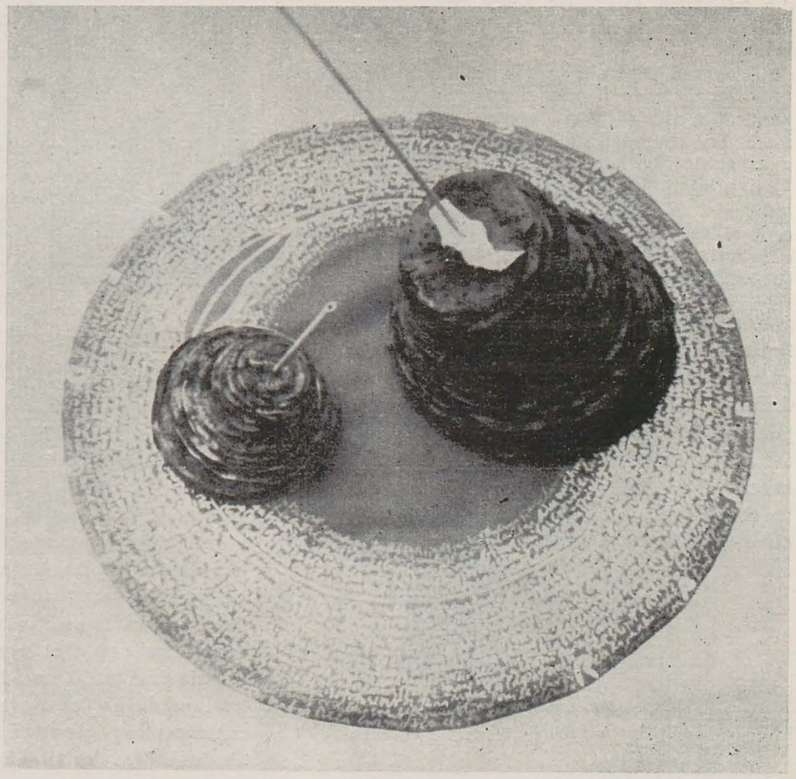




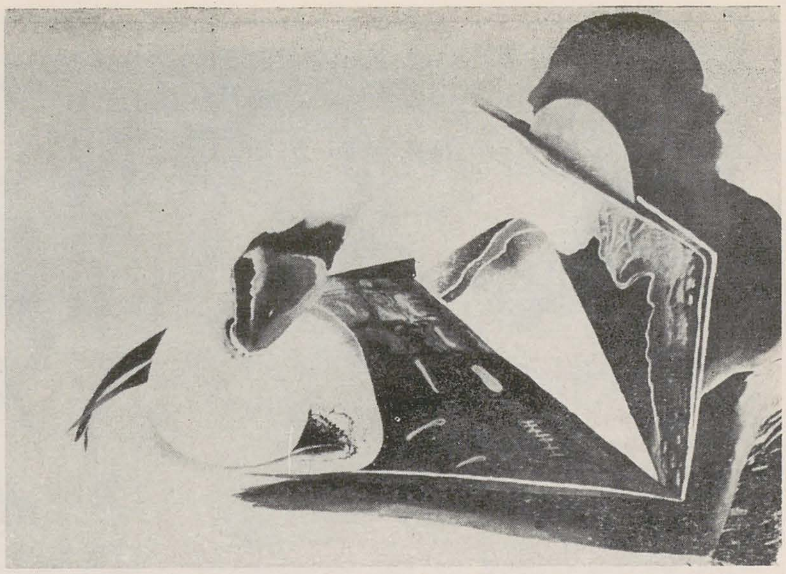


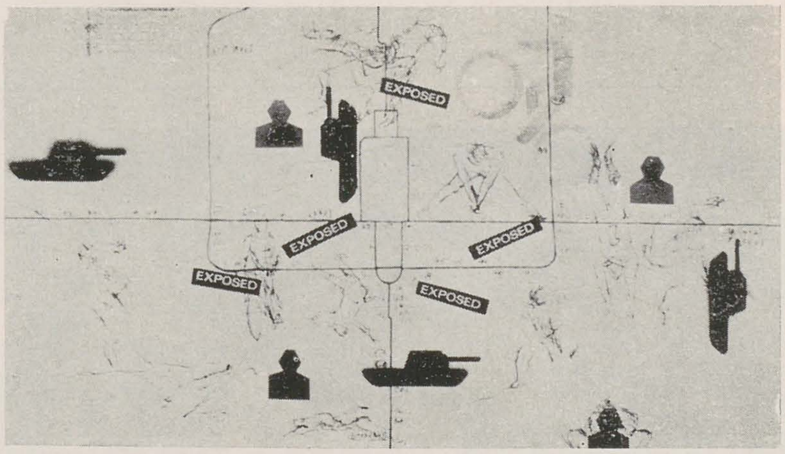






https://biblioteca-digitala.ro





Orizont. Un colț incitant este constituit de grupul orădean Dan Perjovski (cu Antroprogramele sale — serializări de «fragmente» greu integrabile unui ritm), Dorel Găină Gerendi și Aniko Găină-Gerendi, cu lucrări caracteristice, binecunoscute din manifestări anterioare, care manipulează (mai ales în cazul acestora doi din urmă) hîrtia nu numai ca suport, ci și ca un prilej de construcție sculpturală himerică. Compozițiile simili-fantastice ale Gabrielei Agafiței, ca și desenele grotești, de o excepțională vigoare expresivă, ale lui Nicolae Alexi, lucrarea (*Reportaj*) de Teodor Hrib, una din momentele de vîrf ale expoziției, sugestivă prin inventivitatea de a aduce în cîmpul imaginii relicve ale memoriei; poeticele «naturi moarte» datorate Simonei Runcan, cu vizibile eforturi de revigorare a sintaxei «mitologiei» ei personale, ca și o *Incintă scufundată* de Ștefan Iacobescu, una din destul de rarele gravuri din expoziție, alcătuiesc toate temeiuri suficiente pentru a aprecia nivelul valoric ridicat al actualului salon.

Pe o simeză centrală se află expuse lucrările unor reprezentanți de frunte ai genului de la noi, din generația vîrstnică și matură cum ar fi Vasile Kazar (cu compozițiile sale imediat recognoscibile, prin substanța lor fantasmatică, linia capricioasă fiind subliniată, așa cum se poate observa de mai mulți ani în creația maestrului de tente colorate, care măresc ambiguitatea fertilă a scriiturii acestor adevărate palimpseste ale memoriei), Geta Brătescu (cu o litografie în culori — *Pasăre I*, emblematică siglă a unei francheți totale în comunicare, instaurîndu-se totuși, pe nesimțite, o stare de neliniște greu explicabilă), Mariana Petrașcu (cu acuarele dovedind aceeași superioară cultură a formei și a îndrăznelii cromatice) sau Alla Popa-Jalea și Ileana Micodin, cu o admirabilă capacitate de reînnoire și prospețime constantă în demersul creativ.

În aceeași sală acționează cu o forță revelatoare creațiile Wandei Sachelarie Vladimirescu, monu-

mentale, cu efecte de frescă, păstrînd însă ceva din zbuciumul permanent al personajelor sale, expresie a unor teribile furtuni interioare precum și cele patru desene atîrnînd liber, de mari dimensiuni ale lui Ștefan Câlția, greu subsumabile graficii, avînd — deși monocrome — virtuți picturale proprii, aducînd în scenă o lume colcăitoare, aflată la granița dintre regnuri, o «lectură» pasionantă a unor mari epoci ale vizualității europene, metamorfozate, topite de o gîndire artistică esențialmente aplecată spre narația simbolică.

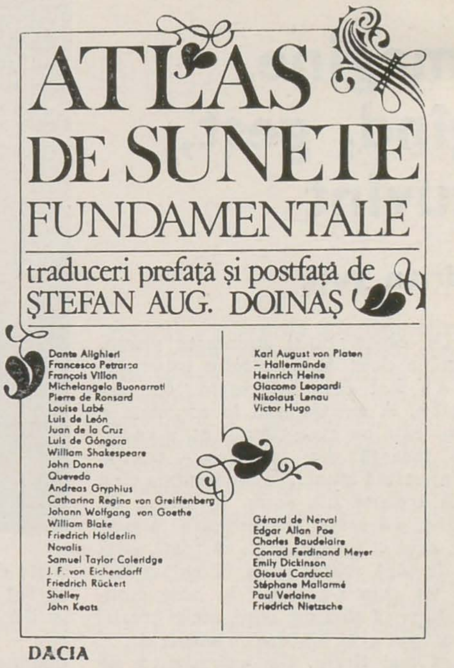
Dacă trecem în sala următoare vom remarca două exemplare noi din binecunoscutul ciclu intitulat *Obsesie* de Ethel Lucaci-Băiaș, cu același motiv central, masiv și brutal, care se adresează mai ales conștiințelor, într-un limbaj eliminînd orice urmă de calofilie, ca și xilogravura colorată (*Seră*) de Silviu Băiaș, compusă din reluarea, cu modificări subtile a aceleiași structuri, vizualizînd ingenios probleme ecologice (efectul de seră?). Dintre cei tineri se impun Tudor Mitroi, revenind neașteptat, dar nu mimetic, la un lexic cunoscut din expresionismul german (Heckel, Felixmüller poate), Relu Bitulescu, pe care l-am analizat și cu alte prilejuri pentru sensibilitatea de miniaturist, Tudor Popescu, din ce în ce mai personal în compozițiile sale organiciste, Adriana Oancea-Șuteu, umplînd cîmpul imaginii cu particulele pulsînd de energie, într-un ansamblu aproape somptuos (*Studiu pantru lanul de grîu*) și mulți alții. La etaj, unde expun în majoritatea lor tineri artiști se detașează din nou, ca și în alți ani, Stela Lie, cu un simbolism acuzat, de bună calitate, conjugat cu o caligrafie linear-cromatică specială plină de eleganță și profunzime; un desen de Nicolae Man, aproape o hartă caracterizată de fine rețele sugerînd mutațiile atmosferice; ilustrațiile lui Ștefan Damo, cu aceeași linie nervoasă, urmărind trasee precise, cu mari zone de alb, încorporate în substanța ideatică; serializarea de mare efect și puritate, operată și pe linie cromatică de Radu Pulbere, afișul lui Olimpiu Bandalac pentru filmul *Nelu* (acesta împreună cu afișele pentru Molière și pentru filmul despre François Villon, executate de Klara Tamás-Blaier susținînd cu brio sectorul destul de anemic, ca de obicei, al graficii publicitare), o *Natură statică* de Toma Viorel, care-l asimilează pe Morandi și ajunge la o formulă personală de mare puritate, reliefurile (un fel de tipar înalt) propuse de Zoe Pop, compoziția *Eminesciana* de Gheorghe Aursulesei, încercînd să sugereze cosmicitatea creației eminesciene, ajungîndu-se apoi la secvența neo-expresionistă, cu accente și din «noua figurație» expusă de Ioana Bătrînu pe linia practicată la noi de un Ion Grigorescu, sau la portretele succesive, organizate euritmic, de o remarcabilă pregnanță psihologică prezentate de Roxana Trestioreanu. În aceeași sferă problematică se situează de fapt și o lucrare de Theodor Graur, care recuperează într-un fel o serie de «grafitti», din așa-numita artă folclorică urbană, pe care o reorientează cu dispuneri signaletice trepidante. Sînt doar cîteva nume și tendințe care ni s-au părut demne de a fi înregistrate pentru viitor atît pentru fazele în care se află pentru moment creația lor cît și pentru decelarea unor fenomene, a unor orizonturi ale creativității în acest domeniu atît de divers, în contextul plasticii românești.

MARIANA ELAȘ
CASIA CSEHI-PĂPUȘOI
VICTOR VLADIMIR-CIOBANU
THEODOR GRAUR
KLÁRA TAMÁȘ-BLAIER

https://biblioteca-digitala.ro

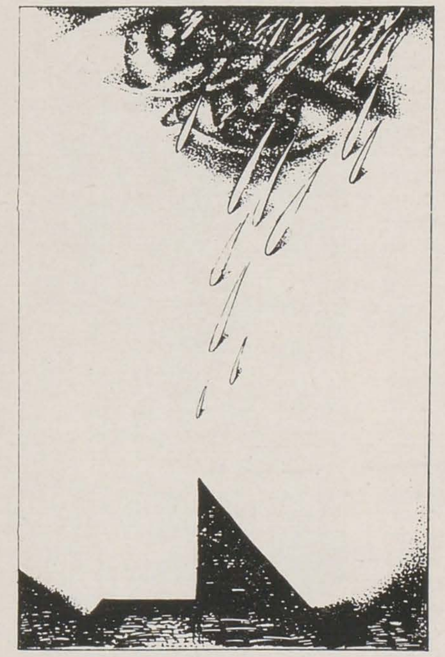
un premiu «deturnat»

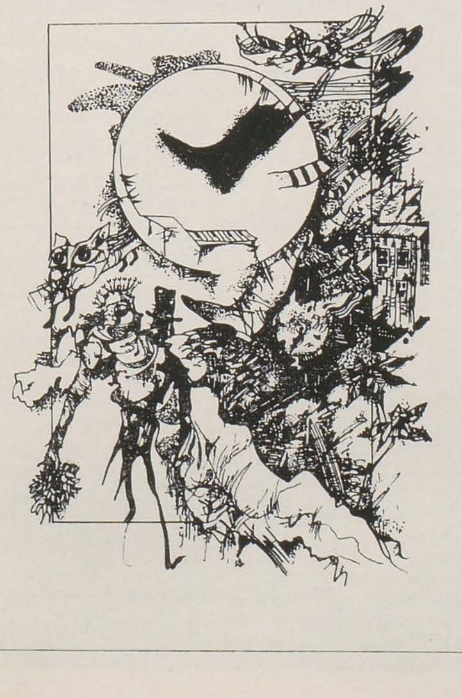
DONE STAN, Coperta cărții Atlas de sunete fundamentale
Ilustrație la Paul Verlaine
HEINRICH HEINE «Lorelei», ilustrație
FRANÇOIS VILLON, «Balada femeilor din Paris», ilustrație
JULES LAFORGUE, «Balada lumii în provincie»,
NOVALIS «Astralis», ilustrație
DANTE ALIGHIERI, «Rime pentru donna Pietra»,



Într-o stare de absolută vasalitate, și uniunea noastră a fost obligată, se știe, să execute fără comentarii dispozițiile, adesea contradictorii, emise de cabinetul 2 via C.C.E.S. întru sporirea caratelor epocii n.c. Unul dintre programele de dată mai recentă, vînătoarea de vrăjitoare, a produs nu numai suprimarea circulației publice a unor nume dar și ocultarea acelora cu care, prin efectul operei, acestea se aflau în contact. Așa s-a întîmplat și cu *Premiul de grafică al U.A.P.* pe 1988, obținut «de drept» de graficianul *Done Stan* pentru prezentarea grafică și ilustrațiile antologiei *Atlas de sunete fundamentale; traduceri prefață și postfață de Ștefan Aug. Doinaș*, Ed. Dacia, 1988, prin hotărîrea comisiei de premii instituită de U.A.P. În urma dispoziției «forului de îndrumare și control» această comisie a propus modificarea încadrării inițiale, premiul în cauză urmînd a fi acordat pentru *întreaga operă* reputatului grafician ilustrator de carte. Dar nici această variantă, emisă în «condiții de forță», n-a fost acceptată. În consecință, distincția a fost atribuită celui de al doilea clasat în ordinea votată de comisie.
De altfel documentele lucrărilor comisiei de premii a U.A.P. atestă că acesta este cel de al treilea caz de «deturnare» din ultimii 3–4 ani, celelalte două fiind operate însă mult mai brutal și fără nici un fel de negocieri, în ceasul al doisprezecelea. Ne facem datoria să prezentăm acum acest premiu confiscat de fapt lui . . . Ștefan Aug. Doinaș !

arta





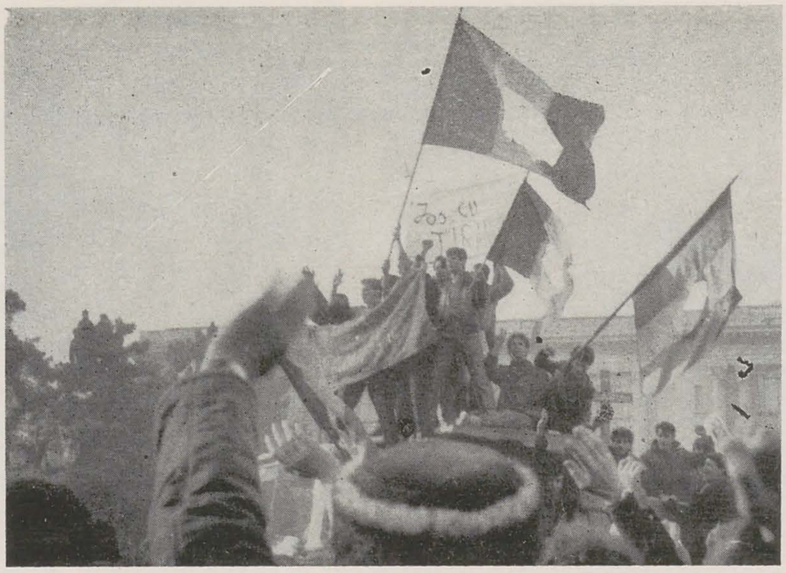
https://biblioteca-digitala.ro

imagine, gînd, gest, cuvînt

adrian guță

1. De obicei nu-și amintește visele. Rămîne doar acea senzație incomodă — « a fost ceva interesant, dar am uitat ». A existat însă în copilărie o dimineață pe care timpul nu a reușit s-o șteargă din memorie — trăirea înregistrată atunci, în momentele cînd abia trecuse din somn în starea de veghe, s-a arătat copleșitoare: a simțit, acut și inexplicabil, că toată viața sa de pînă atunci (avea 12 ani) a fost un vis care s-a sfîrșit în *acea* dimineață și că abia din clipa *acelei* treziri a început el să ființeze cu adevărat . . . Mult mai tîrziu, l-a « sfredelit » un film — « Malperthuis » — în al cărui final, hotarul între realitatea trăită și cea visată în datele treptat agravante ale unui coșmar era sfidat, situație consfințită de cuvintele lui Lewis Carroll scrise pe stop-cadrul cu un mult mărit detaliu facial — un ochi plin de mirare, întrebări și groază al eroului principal ce căzuse în capcană: « What is the whole life but a dream? » . . . Într-una din nopțile de studiu pentru o sesiune de examene, după ce își obosise ore în șir ochii pe texte și imagini despre gotic, a ațipit pentru cîteva minute, privirea sa interioară parcurgînd analitic (poate în puține secunde), asemenea unui aparat de filmat, navele unei catedrale aparținînd stilistic goticului matur; de această dată s-au păstrat vii în memorie detaliile numeroase ale visului (« didactic »), fascinant prin precizia și concurența sa cu realul.

2. Casa, ușor aplecată asupră-și, păstrează pașii cîtorva generații. Pragul porții, altădată obstacol ce incita la acte de curaj, se ridică modest acum, aproape acoperit de iarbă. În sala de intrare, privirea e captată, la unul din capetele acesteia, de canapeaua roasă și de mica vitrină cu jucării vechi, ce au înveselit trei copilării. Camerele scunde par nelocuite — totuși, le mai însuflețește firav mișcătoarea prezență a Bunicii. Ochiul, hotărît a lega trecutul de prezent, reface încet trasee aproape uitate: masivul dulap Biedermeier își poartă sinusoida ușilor pe frontonul pendulei tăcute și de aici pe conturul măsuței cu tăblie de marmură; abajurul 1900 al plafonierei își învie desenele discrete doar la răsucirea comutatorului; bărbați scorțoși, femeile resemnate își dezvăluie vag, din penumbră, figurile — sepia fotografiilor hotărăște dominanta cromatică a încăperii. Privirea se oprește deodată pe textura perdeluței de pe geamul ușii: concentrîndu-se, trece prin ochiurile mari ale dantelei vechi de cîteva zeci de ani, întîlnește cerul și se întoarce în copilărie.

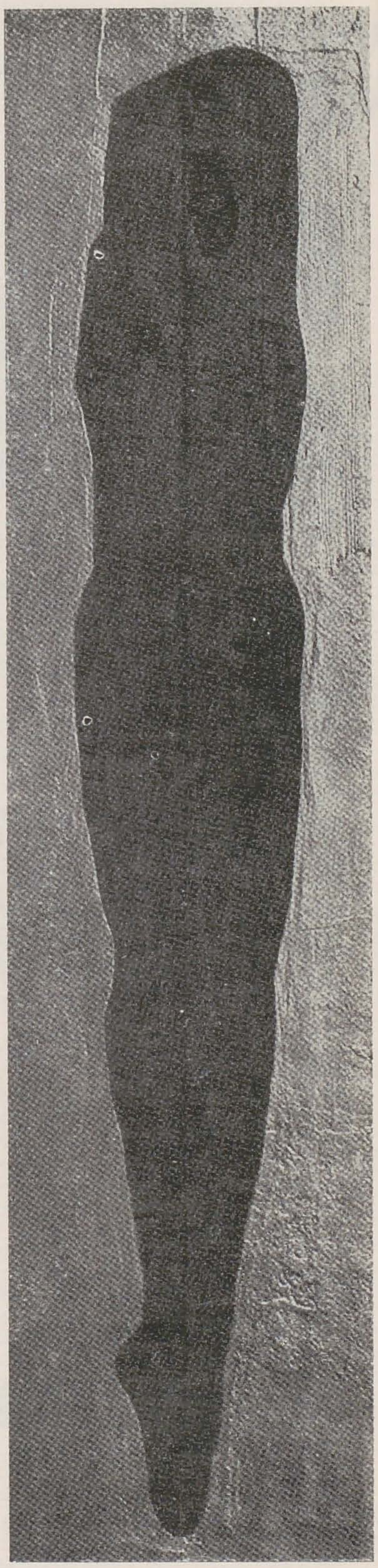


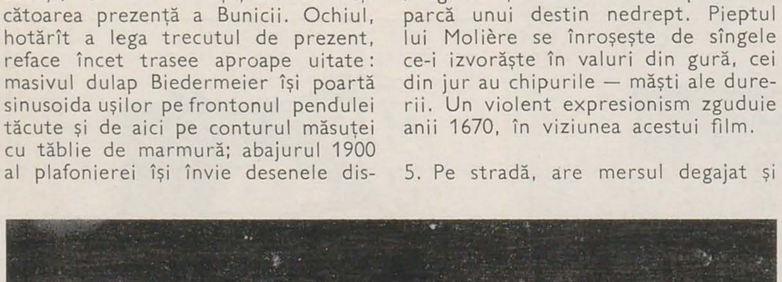
3. Revărsarea de personaje grotești, cu anatomii metamorfozate și comportamente aberante, infernul sonor și foiala culorilor, preschimbarea lentă sau accelerată a firescului în nefiresc, inepuizabilul amestec de causerie, fabulație, comedie și tragedie umană al aglomerărilor micii negustorimi pariziene de la începutul veacului, tot acest univers expulzat de Céline (« Moarte pe credit ») în eternitatea paginii scrise cu o aspră frumusețe a expresiei, îl poți regăsi într-o proiecție de secvențe hibridizate din Rousseau Vameșul, Rouault, Renoir, Seurat și suprarealiști.

4. Există acel teribil episod în « Molière », filmul Arianei Mnouchkina, cînd, muribund, autorul « Bolnavului închipuit » este purtat ascensional pe o scară de către actorii trupei sale. Muzica lui Henry Purcell devine dramatică și în ritmul ei sincopat mișcarea frizează absurdul: grupul urcă treptele, apoi, însă, dă puțin înapoi (filmare specială), după care avansarea se reia; în înaintarea greoaie, imaginea și sunetul se împotrivesc parcă unui destin nedrept. Pieptul lui Molière se înroșește de sîngele ce-i izvorăște în valuri din gură, cei din jur au chipurile — măști ale durerii. Un violent expresionism zguduie anii 1670, în viziunea acestui film.

5. Pe stradă, are mersul degajat și este îmbrăcat ușor fantezist dar plăcut ochiului, cu haine largi pe trupul său mare. În camera personalizată nu doar prin războiul de țesut, ci prin toate obiectele, prin dezordinea lor veselă, te așează pe un scaun, îți toarnă licoarea în pahar și-ți picură în auz acorduri de chitară — o muzică de amintire iberică adesea. Vrăjitor al artei povera. Desenul îi este sintetic și logodit cu umorul. Dacă îl însoțești, îți deschide ochii asupra a tot ce poate fi convertit în estetic din banalul înconjurător; chiar și din tren, îți arată pe o linie secundară niște vagoane dezafectate care, pictate, s-ar percepe ca artă ambientală. Trebuie să fii mereu atent la replica lui, pentru că, unindu-se cu a ta, dialogul născut are toate șansele să devină autentică literatură orală. Personajul, ceva între Falstaff și întruparea sufletului rus, conservă în carne și oase noțiunea de boemă artistică în Bucureștiul zilelor noastre.

6. În atelierul de o formă neregulată, mai degrabă mic, pînzele își întorceau una cîte una « fața » de la perete. Secvențele se compuneau. Suprafețele mari erau contrapunctate de altele mici. Spațiul înconjurător era sufocat de amploarea gesturilor, de monumentalitatea trupurilor din tablouri. Încăperea devenea un loc anume, al Genezei, al re-nașterii omului însemnat de păcatul originar. Inevitabile « lecturi » paralele ispiteau, de la Masaccio înspre noi puteau fi invocate atîtea nume ce se legaseră de încercarea aceasta. Omul din fotoliu era în alertă, între muzeul său imaginar și ceea ce vedea *acum*. Prezentul era însă cel mai aproape și se impunea, nuanțat și de dialogul între pictor și vizitatorul său.





7. Soare de octombrie, cald încă. Lumina miezului de toamnă, adînc unificatoare și înnobilînd, aurie. Arta modernă și istoria românească s-au îngemănat la Curtea Veche. Picturi, abstracte în sine, « rostindu »-și însă arhaicitatea formelor prin consonanța lor cu fundalul secular de cărămidă și tencuială. Patina prețioasă a metalului obiectelor-de-azi-amintiri-alecelor-de-ieri. Și undeva, în perimetrul discontinuu al unei încăperi a Palatului Voievodal, soarele săvîrșea parcă un miracol, atingînd bronzul ce înconjura o siluetă a sacrificiului: imaginea contemporană radia o fascinantă lumină increată — era de fapt aceea a nobleței jertfei. Artistul făptuind prin această expoziție o autentică ipostaziere a relației tradiție-modernitate.

8. Plasticianul se exprimă figurativ (figurativul include și formele abstracte, avertiza Ion Frunzetti), iar criticul — noțional. Ambii se concentrează însă asupra aceleiași lumi — a imaginii; convergențe, în planul gîndirii ca și în cel al formulării, există. Amîndoi sînt indivizi creatori, cînd au cu adevărat ceva de « spus ». Antiteza artist-critic este, privită din aceste unghiuri, falsă. Criticul, fuzionînd cu teoreticianul și istoricul, așează lucrurile conform unei logici a evoluției ori unui adevăr al rupturii. Individualizează, asociază, face judecăți de valoare. Artistul, la rîndul său, se dovedește, în demersu-i, conștient de trecut și repere actuale, de dialectica originalității și preluării creatoare. Comentatorul este, ca și plasticianul, « bolnav » de artă. Conexiunile « de specialitate » îi afectează criticului percepția și raționamentele (benefic, dacă are har) într-o multitudine de direcții. El, ca și artistul, metamorfozează realul. El este făurar de valori chiar și atunci cînd este numai exeget.

« Libertatea conducînd poporul » (București, 22 decembrie 1989)
CONSTANTIN PETRAȘCHIEVICI
ȘTEFAN RÂMNICEANU

https://biblioteca-digitala.ro

sensibilitatea unui spirit clasic

dan grigorescu

Cînd s-a ivit în arta românească, în cea de-a doua jumătate a anilor '50, generația din care face parte Alin Gheorghiu s-a văzut confruntată cu prejudecăți enunțate sentențios, ce conțineau primejdia — nu totdeauna ascunsă cu iscusință — de a reteza legăturile firești cu o tradiție pe deplin specifică. A fost meritul acestor tineri care nu împliniseră încă treizeci de ani de a răspunde îndemnului conținut în opera unor maeștri din acea vreme — de la Lucian Grigorescu și Catargi la Baba și Ciucurencu, de la Medrea și Jalea la Anghel și Irimescu — și de a se îndrepta spre marile valori statornice ale picturii și sculpturii noastre din trecut.
Reacția criticii dogmatice a fost violentă și cu atît mai periculoasă cu cît invoca motive aflate complet în afara sferei esteticului. Că Alin Gheorghiu a fost unul dintre cei care au avut atunci de îndurat efectele cele mai grele ale acestei campanii a unor comentatori opaci (dar care aveau puterea de a trasa liniile comportării artei și criticii) era întru totul normal: el era, fără îndoială, una dintre personalitățile clar definite încă de pe atunci ale unei direcții ce-și întemeia robust aspirațiile spre redescoperirea universului spiritual al artei românești de totdeauna.
Au fost, totuși, să recunoaștem, unii critici (și nu numai din generația sa) care au știut să descopere în viziunea lui semnele limpezi ale valorii.
Au fost puse în lumină semnificațiile unei sinteze ce cuprindea, largă, deopotrivă arta zugravilor frescei renascentiste românești, pe aceea a anonimilor autori ai picturilor pe sticlă, dar și înțelesurile grave ale culorii din creația de un dramatism concentrat a marelui Luchian. Cred că elementul cel mai vrednic de luare-aminte în întreaga evoluție a lui Alin Gheorghiu e această adeziune statornică la marea artă românească, necontenit supusă de el unei analize lucide, însuflețite de un simț nealterat al participării la reîntemeierea unui sistem coerent al valorilor specifice, pusă mereu de el în relație cu sensurile fundamentale ale artei de pretutindeni. S-a spus despre artist că e « un magician al culorii ». Ceea ce, însă, exprimă doar o constatare relativă la formă sau, mai curînd, la lexicul picturii lui. În realitate, Alin Gheorghiu e un constructor de arhitecturi complexe în care culoarea, păstrîndu-și, fără îndoială, rolul unificator,

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

e numai un element integrat într-o gramatică a semnului plastic, cu mult mai complexă și mai relevantă. Mi se părea, cu mai multă vreme în urmă, că pot consemna, în cîteva notații prilejuite de încercarea de a surprinde sensurile generale ale artei lui Alin, o apropiere fertilă de modelul lui Braque; de preceptul în care artistul peisajelor de la L'Estaque glosa pe marginea unui celebru vers baudelairian. « Iubesc regula ce corectează emoția », rostise atunci Braque. Și cred și acum că, întregit cu o altă declarație a fondatorului de tradiție modernă, « Iubesc emoția ce corectează regula », acest principiu stă, de fapt, la temelia unei sinteze pe care artistul român o realizează neabătut de peste un sfert de secol: sinteza sentiment / rațiune.

Alin Gheorghiu a respins cu consecvență orice ispită a grandilocvenței, a narațiunii ce s-ar putea substitui construcției plastice, a sentimentalismului care, fără îndoială, are darul de a atrage asentimentul privitorului nepregătit, dar conduce, în cele din urmă, spre o risipire a adevăratei emoții. Pictura lui e un permanent dialog cu natura și cu sine. Cu o natură ce nu înseamnă, evident, o aglomerare de obiecte, oricît de *frumoase* ar fi acestea, ci un ansamblu de adevăruri esențiale, diriguite de legi nevăzute, dar de o inflexibilă autoritate în organizarea logică a lumii. Pentru acest artist care redescoperă, în fiecare etapă a drumului său, izbucnirile nebănuite ale culorii, e, totuși, demnă de atenție consecvența cercetării trudnice a funcției complexe a acordurilor cromatice, expresie a logicii lăuntrice nu numai a marilor înfățișări ale lumii, ci și a celor mai mărunte lucruri din preajmă.

De aici, desigur, permanentele întoarceri ale lui Alin Gheorghiu spre universurile rodirii ascunse în caliciul florii. *Grădinile sale suspendate* au putut trezi, la un moment dat, o suspicioasă părere că lumea tematică a picturii lui e rigid limitată. Dar ce poate fi mai vast, ce poate cuprinde mai exact ideea de infinit decît această necontenită, fertilă dezlănțuire a înfloririi?

Neîndoielnic, nu pentru un exercițiu de analiză cromatică stăruie Alin Gheorghiu asupra acestei teme: el regăsește de fiecare dată aici temeiurile unei meditații asupra rosturilor unor alcătuiri statornicite de legile complicate ale rațiunii dominante. În esență, artistul e un spirit clasic, în înțelesul dat cîndva de G. Călinescu acestui cuvînt: *clasicul privește universalul*. Tălmăcit în limbajul caracteristic al artei, clasicismul lui Alin Gheorghiu înseamnă supunerea deliberată, programatică, a marelui său talent de colorist unor reguli clare ale armoniei întregului.

De aceea, desigur, cînd se desparte de aportul culorii, în unele dintre sculpturile sale, în tapiseriile de odinioară, el știe să sugereze freamătul formelor, să dea senzația dinamică a unei arhitecturi ce se impregnează de o calitate cu mult mai adîncă decît a culorii ce se așterne în lumină, la suprafața obiectelor. S-ar spune că el atinge acele tainice straturi *unde se naște culoarea*.

Un spirit clasic deschis mereu spre marile vibrații ale unei lumi ale cărei înțelesuri nu obosește să caute a le cuprinde. Și pe care le rostește cu o pilduitoare certitudine, cu încredere în puterea artei de a ajunge la adevărurile cele mai profunde, de dincolo de formă și de culoare, care pot fi exprimate, prin formă și culoare, de acela ce gîndește la ele cu deplină luciditate, fără să își nege înzestrarea de sensibilitate.

https://biblioteca-digitala.ro

cézanne și pictura românească interbelică

magda cârneci

I. 1. În acest an de grație, în care se împlinesc 150 de ani de la nașterea sa, nu poți încerca o cît de fugară privire retrospectivă, teoretică ori numai evocatoare asupra unui secol aproape de artă modernă, fără să *trebuiască* să te oprești — ca să aduci ofrande, ori să-i dezlegi enigma — asupra numelui lui Cézanne. Destinul lui ni se impune calm, limpede și peremptoriu, nespectaculos și totuși ireductibil, ca o «*aventură paradigmatică*» a artei moderne, pe care fiecare generație artistică trebuie, în felul ei propriu, să o asimileze și să și-o adjudece; ca o «*piatră-de-poticneală*» pe care nici o exegeză n-o poate epuiza în metabolism și reverberații.
Un fel de «*Sfinx*» al plasticității moderne, Cézanne a obsedat și încă obsedează mentalul artistic al modernității. Neînțeles de marele public, pentru care cota lui a rămas o enigmă, Cézanne a fost clamat în schimb ca un «sfînt al tehnicii picturale moderne» de mai toată suflarea artistică a primei jumătăți de secol XX și nu numai. Fără să fi dat naștere vreunei școli sau epigonat pictural, Cézanne a impulsionat, direct sau indirect, cum adesea s-a observat, aproape toate mișcările artistice novatoare de după el. Înțeles parțial și folosit deformat de fiecare curent și modă artistică răsărite în perioada «eroică» a modernismului, Cézanne continuă să-și păstreze inalterabile atracția și «misterul». Aproape fiecare critic sau istoric de artă care se respectă trebuie să dea piept, într-un moment sau altul al carierei sale, cu acest subiect «tabu». Aproape fiecare artist plastic modern trebuie să-și pună, o dată măcar, întrebarea cheie asupra lui Cézanne: e oare «cézannismul» un moment capital în parcursul artei moderne, sau e un construct artificial, teoretic, și dacă e real, în ce-i constă miza, nadirul?
2. Dificil de sesizat, fără o retină «profesională» extrem de sensibilă, încă și mai anevoie de formulat discursiv, probabil că puterea tenace, fascinatorie a acestui univers pictural asupra celor mai diverși artiști și tendințe artistice stă în *egala plenitudine*, cu care a saturat toate componentele artei sale grave, solide, în țelul înalt și dificil de atins, de a realiza o «*pictură completă*». Pare banal și totuși se întîmplă rarissim. Dacă pictorii moderni ulteriori lui s-au regăsit pe rînd în Cézanne, probabil e pentru că ei au dezvoltat cu forță și au exacerbat, cum s-a spus [1], doar cîte o idee, cîte o componentă dintr-un tot inefabil ca un organism de o vitalitate aparte, pe care-l constituie actul și imaginea plastică, atunci cînd sînt înțelese maximal, ca formînd un act spiritual complet.
Cézanne întruchipează, cred, momentul aparte, unic în felul său, de la începutul modernității, în care Pictorul reușește să se situeze echidistant — la cumpăna fragilă a apelor — între eonul tradițional și cel modernist, împărtășindu-se din amîndouă, într-un unic echilibru al contrariilor, cu o «clasică modernitate». Cézanne e pictorul care, cum observă Merleau-Ponty [2], n-a crezut că trebuie să aleagă tranșant între «muzeu» și «natură», între supunerea la tradiție și negarea ei experimentală. Ci, în împăcarea armonioasă a instanțelor naturale cu cele ale picturii, prin îmbinarea rafinată și scrupuloasă a principiului «realității» cu principiul «autonomiei estetice», și-a așezat el cu încăpățînată deliberare limitele lucide ale aventurii sale vizibile, între care și-a căutat împlinirea. Dilemei de a alege între senzație și gîndire, ca între

PAUL CÉZANNE, Portret de fetiță
LUCIAN GRIGORESCU, Interior de pădure

două experiențe opuse ale expresiei, Cézanne refuză alegerea, opunîndu-i aspirația mai anevoioasă a sintezei între contrarii.
Cézanne e pictorul care vrea, și care reușește, să pună toate ingredientele actului pictural — instinct și inteligență, observația și ideile, creativitatea nativă și cultura — într-un contact nemijlocit și neîntrerupt cu lumea obiectivă a naturii, pe care toate aceste ingrediente sînt destinate de drept și de fapt să o cunoască.
Între a reda lucrurile «gata văzute», gata configurate de tradiția figurală europeană cu convențiile ei demult cunoscute, și între a concepe realitatea lucrurilor ca un «demiurg» alunecînd libertin printre sisteme de cifraj inventate, extrase din infinitul rațiunii sau al imaginarului, pictura lui Cézanne se așează într-un dificil, fremătător și instabil echilibru. A încerca o modernitate «muzeală», iată miza. Numai dintr-o asemenea «manta cézanniană» — armonie fragilă a unor multiple contrarii — puteau să-și reclame originea atîtea curente moderne.
3. Ce-și propune de fapt Cézanne? Desigur, cum aflăm de la el și de la atîția comentatori, doar să continue și să desăvîrșească impresionismul. Nu intenționează decît să fie «interpretul credincios al naturii» în aspectele ei complete de culoare, structură și formă. Pentru Cézanne, repetăm după el însuși, a face din impresionism «un lucru durabil ca arta din muzee» rămîne ținta și limita investigației sale. Urmărește de aceea o *sinteză* spațială și cromatică superioară dispersiei optice impresioniste — dar ca o paralelă riguroasă la lumea reală, cu un rapel continuu la ea. Plecînd întotdeauna de la motivul real, de la infinitul «micii senzații», țelul său vizează a descoperi o *constantă* de stabilitate spațială și cromatică în sînul diversității debordante a aspectelor oferite de lumea palpabilă. Natura rămîne un concept capital pentru Cézanne: «forță căreia niciodată nu i te supui îndeajuns», ea constituie reperul absolut, observat și păstrat, cum s-a spus, cu o devoțiune «sacrală» [3].
Lucrînd întotdeauna «după motiv», studiindu-l îndelung și repetat pînă ce acesta își mărturisește «cifrul» vizual permanent, «figura geometrică transcendentală» care-i structurează apariția, Cézanne substituie percepției instantanee și bulimice a impresioniștilor o percepție mai vastă, generalizatoare, «universală», dar nici o clipă abstractă; percepție profundă care conferă aparențele lumii transpuse pe pînză stabilitate dar și vibrație, profunzime dar și strălucire, cristalinitate geometrică dar și fremătătoare carnalitate, un palpit imanent împreună cu o detașare hieratică. În acest echilibru fragil și anevoie de atins și de păstrat, dintre provocările palpabile ale concretului și exigențele ordonatoare / transfiguratoare ale imaginarului artistic, constă «sinteza unică» pe care o propune experiența cézanniană.
În această conjugare armonioasă și egală între «iluzie» și «abstragere», între «polul terestru» și cel «spiritual» [4], fără a înclina de partea nici unuia, aducînd astfel în imagine sugestia coincidenței devenirii cu stabilitatea, surprinzînd clipa în care aparențele își exhibă esențele legice, cînd «real» și «ideal» devin una în actul deplin al cuprinderii, trăirii și transpunerii naturii în pictură — stă «realizarea absolută» a operei cézanniene.
Ea poate fi considerată a puncta momentul unic de echilibrată cumpănă între forțele «realiste» și cele «irealiste» care tensionează structurile imaginii europene moderne: punctul fragil și repede pierdut (sau depășit) al balanței dintre tentațiile «mimetice» și cele «anti-mimetice» care-i vor afecta periodic, de-a lungul acestui secol, parcursul. «Feerii indecise», prețioasele capodopere cézanniene stau cu fața deopotrivă către tradiția «iluzionistă» și către inovația «non-obiectuală» modernistă, întrupînd momentul scurt și aparte în care cele două tendințe se suprapun și fuzionează. Pentru această singulară sinteză va fi constituit Cézanne maestrul privilegiat pentru cele mai diferite căutări plastice moderne. Pictorii de după el vor depăși echilibrul atît de «sfînt» pentru Cézanne dintre incitația realului și posibilitățile nelimitate ale imaginarului, evoluînd pe direcții abstractive sau neo-clasicizante, prefigurate în opera sa, dar constant, deliberat refuzate.
4. Ce se întîmplă după Cézanne în arta modernă, din perspectiva operei sale, poate fi considerat — și a fost considerat — ca o preluare și exacerbare a anumitor precepte, butade sau aforisme [5], rupte din contextul întregii sale experiențe, exemplară în rotundul întregului ei iar nu pe fragmente. Or, Cézanne a funcționat ca «*model*», ca un «*catalizator ideal*», nu doar prin operele sale (adesea greu de văzut altfel decît prin reproduceri aproximative pentru centrele artistice mai îndepărtate), ci prin *calitatea destinului său*, a întregii sale existențe umane și artistice orientate în căutarea completitudinii. Un destin nespectaculos, dar autoconstruit cu tenacitate și fervoare, un destin sobru și solid, bine compus întru «religia artei», un destin cuminte și ordonat, care opune modelului destinelor romantice, spectaculoase ale unui Van Gogh sau Gaugain, alternativa unui «model clasic» la îndemînă în plină modernitate. Or, tocmai prin acest tip de «personaj» banal și de destin aparent modest, a putut funcționa Cézanne, cum bine observa Amelia Pavel la noi [6], ca un model ideal mai ales pentru centrele artistice mai mici, din Europa centrală și de est. Prin conformismul existenței sale discrete, prin nota de provincialism asumat a destinului său provensal, prin calitatea «antiboemă» a experienței sale artistice ulterior atît de influente, a putut Cézanne determina în aceste zone artistice europene devoțiuni și fervori, influențînd comportamente și programe artistice mai mult poate decît oricare alt nume european. Cézanne îndreptățea dreptul și speranța oricărui centru și artist european de oriunde, de a putea accede prin eroismul cuminte, discret al propriei sale «asceze artistice individuale», dincolo de neșansa orizontalei geografice, pe verticala propriei evoluții lăuntrice, la «centrul» unic al artei.
II. 1. Nu știu dacă se poate stabili cu precizie momentul în care numele lui Cézanne e pomenit pentru prima dată în mediul artistic românesc — și mă întreb dacă această acribie are vreo importanță. În mediul artistic francez faima lui Cézanne începe să crească, după recluziunea lui voită în Provence, abia o dată cu prima mare expoziție organizată de Vollard la Paris în 1895. În ciuda criticilor acerbe, acuzîndu-i «primitivismul» și stîngăcia, numele lui începe să circule. Pe la 1900 Cézanne acceptă să primească pelerinajul tinerilor pictori francezi în căutare de mentor spiritual și de repere estetice sigure. Iar retrospectiva organi-

https://biblioteca-digitala.ro

zată în 1904 la Salon d'Automne îi consolidează definitiv renumele, care, şi după moartea acestuia survenită în 1906, nu va face decît să sporească neîntrerupt, o dată cu următoarele expoziţii organizate în anii imediat ulteriori şi de-a lungul deceniilor. Numele lui Cézanne devine monedă curentă în lumea artistică europeană.

Cert e că pictorii români aflaţi la studii în capitala franceză, la cumpăna dintre veacul trecut şi cel curent — Luchian, dar şi Ressu, Iser, Theodorescu-Sion etc. — nu aveau cum să-i ignore cu desăvîrşire ecoul. Cézanne începînd atunci să fie pomenit în mai toate înşiruirile de nume semnificative, legate fie de marea bătălie demult cîştigată a impresioniştilor, fie legate de mişcarea post-impresionistă. Signac numea tuşa lui Cézanne «legătura dintre tehnica impresionistă şi cea neo-impresionistă», iar Emile Bernard, dintr-un punct de vedere simbolist, nu ezita să-l considere pe Cézanne un clasicist şi un «restaurator al ordinii». Presa artistică, expoziţiile deschise succesiv în primii ani ai secolului, colecţiile particulare care încep să-şi etaleze achiziţiile, cărţile care încep să reproducă lucrări de Cézanne, îi vor fi familiarizat pe artiştii români cu opera maestrului din Provence, în contextul în care, cum sublinia Theodor Enescu, întreaga pictură franceză tînără din primul deceniu al secolului «manifesta un interes acut faţă de valenţele moderne majore ale operei cézanniene, asimilată ca un catalizator fecund pentru explorările în curs ale imaginii» [7].

Foarte curînd după ecloziunea faimei sale, numele lui Cézanne apare şi în publicistica românească, ţinută la zi cu fenomenul artistic francez de cronicari prompţi şi informaţi, dintre care merită amintite numele lui Nicolae Vaschide, Theodor Cornel sau Maria Bengescu. Deja în 1902, criticul Theodor Cornel îl pomeneşte pe Cézanne «cu arta-i justă, solidă, largă ca stil şi curioasă ca tehnică», într-un articol dedicat artiştilor independenţi, alături de «neo-impresioniştii» Pissarro, Monet, Cross, Maurice Denis [8]. Dacă Maria Bengescu sau N. Vaschide evitau încă la 1905 să-l pomenească printre numele semnificative, acelaşi Theodor Cornel, în 1910, în dicţionarul său de personalităţi culturale eminente, aminteа de Cézanne «ce fusese combătut pentru simplitatea naivă a artei sale primitive», în susţinerea înflăcărată pe care criticul român o făcea «noilor îndrumări în artă» de la noi şi de pretutindeni [9]. Colecţionarul şi criticul de artă Al. Bogdan-Piteşti, om influent în epocă în lumea artistică românească, nu ezită nici el să-l pomenească printre numele de referinţă ale artei franceze contemporane, în «notele de artă» pe care le semna către finele deceniului în «Anuarul presei române şi al lumii politice». Iar la 1915, de pildă, Marin Simionescu-Râmniceanu vorbea despre «un Van Gogh, un Cézanne», ca despre nişte valori consacrate.

Totuşi numele lui Cézanne pare să aibă o circulaţie restrînsă, circumscrisă la artiştii bucureşteni cu contacte franceze recente. După Zambaccian, în 1908, «cei veniţi de la München pomeneau de Böcklin, Stuck, Uhde ... foarte puţini vorbeau de impresioniştii Monet, Renoir, Pissarro, Sisley şi aproape nimeni despre Cézanne» [10], ceea ce rămîne discutabil. Oricum, abia în preajma primului război mondial, şi mai cu seamă după război, Cézanne devine o referinţă activă şi prestigioasă în mediul artistic românesc — în concordanţă de altfel cu propaganda entuziastă făcută acestuia şi altor maeştri impresionişti, în ambianţa franceză de după război, prin numere speciale dedicate lor în reviste consacrate de artă — L'Art Vivant, L'Amour de l'Art etc. — sau prin monografii publicate la edituri ca Vollard, Floury, Cres etc. Cum se exprimă Zambaccian, «aproape toată mişcarea artistică, tineretul de prin toate ţările fu cîştigat acestei cauze». Tinerii pictori români aflaţi în această perioadă la studii în capitala franceză — Lucian Grigorescu, H. Catargi, A. Ciupe etc. vor fi luat cunoştinţă de această efervescenţă în academiile libere de pictură Julian, Rançon, La Grande Chaumière, sau în cea deschisă în 1922 de André Lhote, mare admirator, exeget şi propagator al lui Cézanne.

Dacă pînă la război numele lui Cézanne fusese clamat de toţi promotorii avangardismelor, după război acelaşi nume va fi folosit ca stindard al «noului clasicism» al anilor '20. Mărturisind starea de spirit a generaţiei de artişti ridicaţi în timpul şi în urma războiului, întorcîndu-se programatic către o «pictură onestă, sinceră şi echilibrată», urmărind un reviriment al formei picturale clasice şi al regulilor realiste solide de construire a imaginii picturale, «noul clasicism» (sau «arta nouă») propune o interpretare de data aceasta clasicizantă a lui Cézanne. În Franţa, Italia, mai puţin în Germania, opţiunea pentru Cézanne — cel invocat la naşterea teoriei cubiste — însemna dimpotrivă în anii postbelici o reacţie şi o replică la avangardă.

Cum aflăm din studiile Ioanei Vlasiu, căreia îi datorăm resuscitarea interesului pentru această perioadă la noi [11] — mediul artistic românesc al anilor '20 nu făcea nici el excepţie de la cultul virulent al «cézannismului» de pe plan european: influenţa cézanniană flagrantă din perioada de imediat de după război din pictura lui Theodorescu-Sion, Dărăscu, Şirato etc. constituie o dovadă palpabilă. Dar mai ales legat de «noul clasicism» ivit şi în mediul românesc după 1920 va fi pronunţat numele lui Cézanne. Cisek indica de altfel limpede la 1923 sursa acestei orientări în opera lui Cézanne: «Toată pictura nouă de la noi pare imposibil fără influenţa puternică a lui Cézanne. Cézanne a fost dascălul cel mai conştiincios al ultimelor generaţii de pictori din Europa întreagă ... Cuvîntul pictorilor mijlociu valoroşi, pînă la cei mai însemnaţi, chiar şi azi e Cézanne: Cézanne, acest sfînt al tehnicii picturale moderne» [12].

Dacă pe plan european cézannismul a fost utilizat ca un stindard împotriva avangardei antebelice, în România — după pertinenta observaţie a Ioanei Vlasiu — cézannismul a avut un rol aparte, specific, legat de problemele locale ale picturii momentului [13]. Cézanne era invocat în cadrul «artei noi» prea puţin împotriva unor ecouri avangardiste anemice, cît era chemat să se opună impresionismului epigonic şi folosit ades, de către spiritele autoritare şi gravă», prin care «renaşterea formei», după disoluţia impresionistă, se afla «în toiul ei» [14]. Procedînd la o analiză adîncită şi pertinentă a operei cézanniene, Şirato proceda la demontarea tezelor impresioniste, opunîndu-le «realizarea absolută» a operei maestrului francez, prin care pictorul român înţelegea «o cît mai armonioasă imagine a fenomenelor naturii, contopite — ca volum, formă, culoare — printr-un sentiment de concentrare exprimat prin puterea culorii şi soliditatea formei» [15].

Ecoul efervescenţei culturale din jurul «noului clasicism» şi, o dată cu acesta, cultul cézannismului, se va resimţi vizibil în pictura românească a deceniului trei, cînd «arta nouă» lasă urme în operele artiştilor de cele mai diverse vîrste şi opţiuni stilistice. O fază clasicizantă, grefîndu-se formulelor stilistice deja consacrate, vor cunoaşte astfel Ressu şi Iser, Şirato, Ştefan Popescu şi Theodorescu-Sion, apoi Tonitza, Ştefan Dimitrescu, Bunescu. O fază clasicizantă, mai puţin contaminată de opţiuni anterioare, asumată uneori programatic, vor cunoaşte artiştii debutînd după război, Lucian Grigorescu, H. Catargi, Vasile Popescu, Al. Phoebus, sau artiştii reuniţi în asociaţia «Grupul Nostru» [16].

Şi chiar dacă spre sfîrşitul deceniului, ideile legate de «noul clasicism» vor fi abandonate, modelul cézannian, asimilat deja cultural şi artistic, va continua să funcţioneze prestigios: el constituia în mediul artistic al vremii, în acţiunea complexă de elaborare a unei arte naţionale cu caracter specific, eliberată de handicapul lipsei de tradiţie sau de cel al provincialismului, dar în schimb sincronizată cu pulsul contemporan al artei europene.

Pentru Şirato, entuziast admirator al maestrului francez, Cézanne întruchipa pe de o parte exemplul desăvîrşit acordat contemporaneităţii artistice de pretutindeni de a accede la o artă autentică şi perenă, iar pe de altă parte, Cézanne constituia modelul major oferit mediului artistic românesc de a depăşi impresionismul «caduc», pentru sinteza originală a unei arte naţionale. Adept înflăcărat al noului clasicism şi teoretician al artei naţionale, Şirato susţinea cu fervoare pilda cézanniană ca mai potrivită sensibilităţii româneşti decît modelul impresionist, şi mai adecvată spiritului concentrat şi sobru al artei noastre populare ori al psihismului românesc (legat de un specific geografic local), exemplul lui Cézanne părîndu-i-se lui Şirato menit a cataliza, printr-o justă înţelegere şi asimilare, o pictură românească modernă şi în acelaşi timp originală.

Şirato punea sub semnul tutelar al lui Cézanne deplasarea salutară după el a picturii româneşti de la panteismul liric de tip impresionist, spre o artă «aspră», impregnată de «eroismul realului», spre stilul «viguros şi sobru» al artei noi a generaţiei sale, artă de concentraţie «lapidară o chezăşie peremptorie pentru putinţa conjugării organice a sensibilităţii moderne cu tradiţia — sau, în cuvintele lui Cisek [17], a faptului că arta românească veche putea fi parafrazată la nivelul unei mentalităţi şi tehnici noi, moderne.

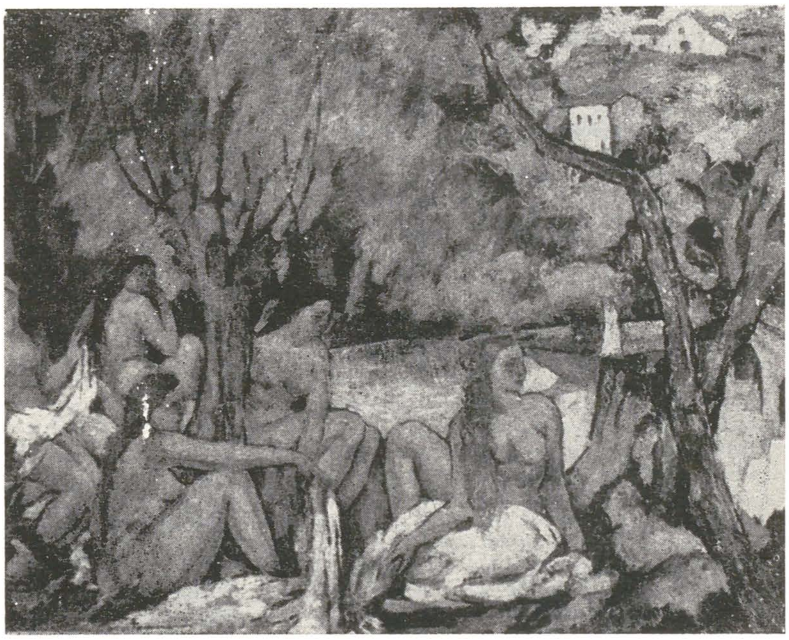
Asimilat lent dar irevocabil, Cézanne rămîne numele cel mai des invocat de pictorii români interbelici, din panoplia numelor europene. «Mentor spiritual» pentru Iser, «începător în sensul înalt al cuvîntului» pentru Cisek, «uluitor constructor cromatic» pentru Tonitza — aproape că nu există pictor important care să nu se fi exprimat cu pietate şi reverenţă asupra maestrului din Provence. În 1936, la împlinirea a 30 de ani de la moartea acestuia, Ionel Jianu publica în «Rampa» un interviu, «Pictorii români despre Cézanne» [18], ecou al unei opinii încetăţenite în ambianţa artistică românească, din care, pentru valoarea lui simptomatică, vom cita copios. Pentru Bunescu, «Cézanne e poate cel mai luminos stîlp al picturii moderne către care se îndreaptă privirile însetate ale noilor generaţii de pictori de pretutindeni. .. Într-un măr şi un şervet pe tavă, el cîntă un mare imn dumnezeirii, iar muzica acestui imn străbate ca şi undele toată lumea. ..

Universalitatea operei lui i-a deschis drum către toate culmile sufletului. ..»

După Iser, «toată pictura modernă e tributară lui Cézanne. Cu toate acestea, există foarte puţini

https://biblioteca-digitala.ro

FRANCISC ŞIRATO, Valea Tirnavei
ION THEODORESCU-SION, Compoziţie



— chiar printre pictori — care îl înţeleg cu adevărat pe Cézanne. Unii se opresc la aspectul său constructiv, sistematic. Alţii, ca Maurice Denis de pildă, găsesc desenul lui Cézanne inferior picturii sale. Cézanne e un Bach al picturii. Burghezul îl ascultă pe Bach, pentru că e consacrat, dar îl preferă pe Mendelsohn pentru că e uşor. Cézanne nu va putea fi niciodată un pictor pentru mulţime. Pentru că în opera sa nu e nici literatură, nici poezie, nici optimism. E numai şi numai pictură... Pictura secolului XX îşi află punctul de pornire şi sursa de inspiraţie în opera lui Cézanne». Iar pentru Şirato în acelaşi interviu, a-l omagia pe Cézanne constituia o « datorie de recunoştinţă », pentru că « importanţa operei sale e învederată de faptul că întreaga pictură modernă e într-un fel sau altul consecinţa viziunii sale artistice » — fapt care « nu se mai discută ». Şirato repeta o idee care va reveni constant în omagiile aduse maestrului: « Această viziune a dat prilejul în urmă la crearea a diverse teorii şi programe artistice rămase fatal nerealizate » (idee nimbată poate de un parti-pris subiectiv, partizan). Pentru Tonitza, « Cézanne se joacă nemilos, despotic, ca un strigoi răzbunător, cu pensulele şi căpăţînile noastre... Trăind în contact aproape vinovat cu toată arta veche şi contemporană, îţi însuşeşti fără să vrei şi fără să-ţi dai seama mijloacele de expresie ale uriaşului singuratic din Provence», datorită faptului că Cézanne reuşise « sudarea între expresiunea formală a sensibilităţii contemporane şi expresiunea formală a epocilor stinse »[19]. Iar pentru Lucian Grigorescu, între preferinţele sale artistice, ca şi pentru mulţi alţi pictori români, Cézanne rămînea, prin preţioasele sale izbînzi picturale, « cel mai mare şi nedepăşit »[20]. Şi exemplele s-ar putea înmulţi vertiginos, tot aşa cum am putea cita din belşug din toţi criticii importanţi ai vremii — O. W. Cisek, Al. Busuioceanu, Petru Comarnescu, I.Jianu, Şt.Neniţescu, Zambaccian etc. — pentru care Cézanne rămîne un reper artistic prestigios şi neîncetat invocat.

Şi totuşi, ce anume din pictura cézanniană se poate regăsi propriu-zis în cea românească, dincolo de ecoul ei cultural? După Şirato, « pictura românească, deşi nu are nici un imitator şi nici un discipol direct al lui Cézanne, se află şi ea tributară lui, prin faptul influenţei franceze, accentuată postbelic »[21] — şi mi se pare că are dreptate. Luchian ia contact cu opera lui Cézanne la Paris prin intermediul lui Monet, o admiră de pe principiul acelui « a lucra în felul naturii »[22], dar deopotrivă de îndepărtaţi de impresionism, cei doi pictori, profesînd fiecare un « postimpresionism sui-generis », s-ar afla — după Cisek[23] — în concepţia lor despre pictură pe poziţii foarte diferite. Petraşcu şi Pallady îşi înalţă universurile lor stilistice atît de personale, în afara vreunui contact, altfel decît presupus ideatic, cu exemplul cézannian. Impresionismul lui Dărăscu se va îndrepta, după primul război mondial, către « modul clar şi aerian de expresie »[24] al lui Cézanne, în valoraţia multiplă şi faţetată pe care o dă tuşelor, în anveloparea albăstrie unitară a pînzei, într-o anume desfăşurare cromatică a planurilor spaţiale; dar Cézanne rămîne pentru Dărăscu un punct de contact tehnic, mai degrabă exterior, prin care pictorul român evită neajunsurile impresionismului « clasic », fără a-l urma pe maestrul francez în intenţia de adîncime a viziunii acestuia (asupra picturii ca depăşire a impresionismului, întru desfăşurarea ideală a unui spaţiu pictural pluridimensional).

Între diversele sale fluctuaţii stilistice, Ion Theodorescu-Sion trece după primul război mondial printr-o perioadă « sintetistă », influenţată de Cézanne, dar şi de Derain, mai ales în construcţia scenografică eşalonată a spaţiului din marile sale compoziţii cu subiecte epice româneşti. În pictura lui Iser, gustul stăpînit pentru culoarea şi atenţia concentrată asupra obiectului ar putea porni de la lecţia lui Cézanne, dar — după Busuioceanu[25] — ar fi vorba doar de atingeri mai degrabă ideatice, care nu subordonează în vreun fel personalitatea stilistică atît de puternică şi de sigură a lui Iser. Şi poate ceva din « acea cantitate de albastru » care, după Cézanne, ar trebui să se regăsească în toate culorile, să fi trecut ca principiu cromatic în unele peisaje impresioniste semnate de Steriadi. Poate ceva din difracţia cristalină a nuanţelor cézanniene să se regăsească în geometrismul difuz al petelor de culoare din tablourile lui Şirato. Poate ceva din principiul structiv solid al volumelor în spaţiul tabloului cézannian să-şi găsească un ecou filtrat în pînzele lui Ressu. Şi aproape sigur lecţia lui Cézanne va fi influenţat « perioada constructivă » (cu tuşele ei oblice, cu geometrismul implicit al formelor naturale « purificate », mai ales în guaşe şi acuarele) din opera lui Lucian Grigorescu, sau Henri Catargi. Şi desigur, n-am făcut decît să ating în treacăt unele nume reprezentative ale momentului.

Cu toate acestea, «realizarea integrală» cézanniană — prin care tot Şirato înţelegea « a crea un tablou ca o individualitate independentă de natură, dar nu în afara ei » — poate fi considerată, într-un anume fel, a circumscrie semnificativ numitorul comun al celor mai autentice voci din pictura românească interbelică, în aplecarea ei statornică spre opţiunea realistă, integrînd înnoirile artei moderne, dar îndepărtînd violentările, arbitrariul, « grimasa », cum se exprimă Şirato, refuzînd tot ce contrazice şi deformează inutil imaginea picturală, în consens cu armonia profundă şi perenă a naturii..

Dar Şirato are dreptate. În pofida unor ecouri, preluate adesea prin filieră franceză, detectabile cu relativă probabilitate în cîte o componentă cromatică, spaţială sau compoziţională a propriilor lor stilistici, pictorii români interbelici (şi postbelici de altfel) nu-l urmează pe Cézanne în partea sa tehnică, imitabilă[26]. « Creator de vizualitate », Cézanne funcţionează, într-adevăr, mai degrabă ca un « catalizator ideal », în pictura românească modernă, prin modelul destinului său uman şi artistic ca un tot unitar, ce deţine în arta acestui veac o calitate unică de creştere organică, lentă dar sigură, şi de clasică inflorescenţă. Calitate în care conţinutul personal şi spiritual devine la fel de important şi de evident ca şi rezultatul estetic.

În acest sens, « realizarea absolută » cézanniană — prin care Valéry înţelegea acel « construind, m-am construit pe mine însumi » — obligînd cercetarea vizuală modernă să renunţe la orice apriorism, să reia aventura plastică de fiecare dată pe cont propriu, împingînd mereu mai departe bornele necunoscutului, într-o mereu reiterată (re)întemeiere artistică şi edificare de sine — rămîne un deziderat, sau poate o condiţie de nedepăşit, nu doar a picturii româneşti ci a întregii aventuri a artei moderne.

NOTE

1 Meyer Shapiro, « Cézanne » în « Modern Art. 19 th and 20th Centuries » (ed. George Braziller, New York, 1978)
2 P. Merleau-Ponty, « De la vision à la peinture », în « Existence et dialectique », Presses Universitaires Françaises, Paris, 1971, p. 138
3 Liliane Brion-Guerry, « Cézanne şi exprimarea spaţiului », ed. Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 189
4 André Lhote, « Să vorbim despre pictură », ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 20
5 Lionello Venturi, « Paul Cézanne », ed. P. Rosenberg, 1936, p. 39
6 Amelia Pavel, Paul Cézanne, în « România literară », nr. 31/1989
7 Theodor Enescu, « Camil Ressu », ed. Meridiane, Bucureşti 1984, p. 11
8 Elena Mateescu, « Cronicile pariziene ale Mariei Bengescu », în « SCIA », nr. 1/1973
9 Theodor Enescu, op. cit., p. 37
10 K. H. Zambaccian, « Însemnările unui amator de artă », ESPLA, 1957, p. 202
11 Ioana Vlasiu, « La peinture roumaine des années '20 et les débats autour de la tradition (I) », în R.R.H.A., 1982
12 O. W. Cisek, « Marginalii la o cronică artistică nescrisă », în « Gîndirea », 1 nov. 1923
13 Ioana Vlasiu, op. cit., partea a II-a, în R.R.H.A., 1984
14 Fr. Şirato, « Cultul formei », în « Încercări critice », ed. Meridiane, 1967, p. 70
15 Fr. Şirato, « Realizarea absolută », op. cit., p. 73
16 Ioana Vlasiu, « Anii '20. « Realisme » şi (post)avangardă în pictura românească », în « Arta », nr. 7/1987
17 vezi nota 11
18 în « Rampa », din 19 oct. 1936
19 cf. Barbu Brezianu, « N. N. Tonitza », ed. Meridiane, Bucureşti 1968, p. 45 şi 68
20 cf. Magda Cârneci, « Lucian Grigorescu », ed. Meridiane, Bucureşti, 1989, p. 23
21 vezi nota 18
22 cf. Theodor Enescu, « Simbolismul şi pictura — un capito din evoluţia picturii şi gustului artistic la sfîrşitul sec. XIX şi începutul secolului XX », în « Pagini de artă modernă românească », ed. Academiei, Bucureşti, 1974, p. 44.
23 O. W. Cisek, « Luchian şi depăşirea impresionismului », în « Eseuri şi cronici plastice », Ed. Meridiane 1967, p. 48
24 Al. Busuioceanu, « Scrieri despre artă », ed. Meridiane 1980, p. 155
25 Al. Busuioceanu, op. cit., p. 157
26 De altfel, singura pînză de Cézanne existentă în România, un « Cap de fetiţă » din colecţia Zambaccian — în afară de două gravuri din cabinetul de stampe al M.A.R. — intră în ţară după 1936 (cf. Lionello Venturi, « Cezanne », ed. P. Rosenberg, 1936, unde lucrarea figurează la cat. 676).

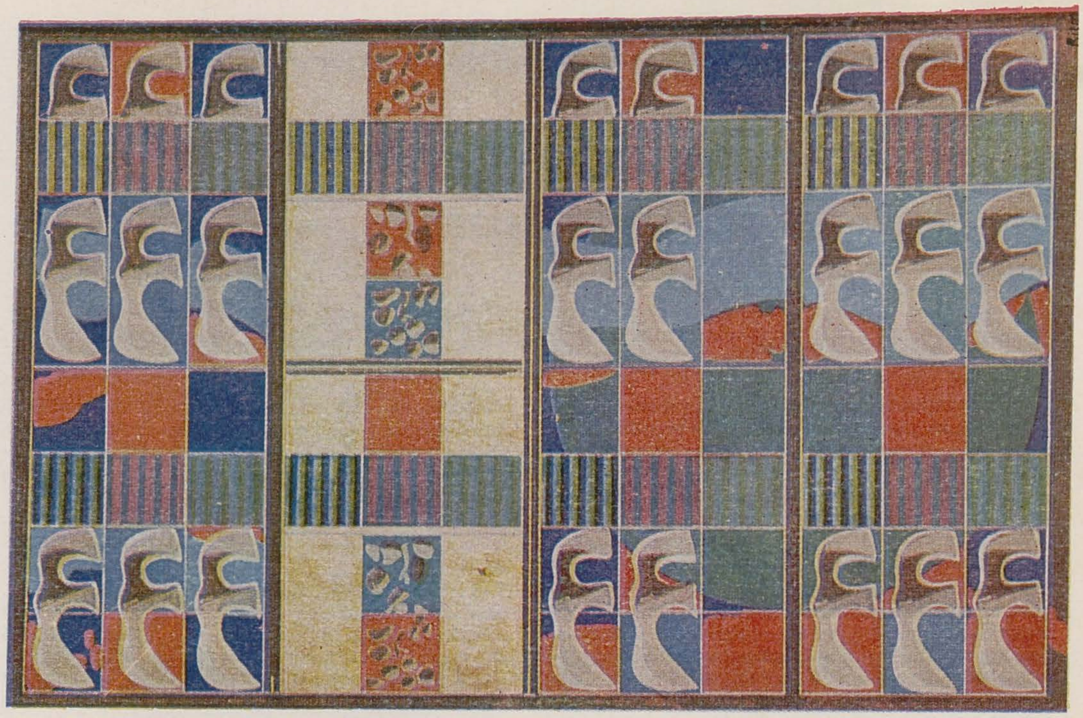
https://biblioteca-digitala.ro

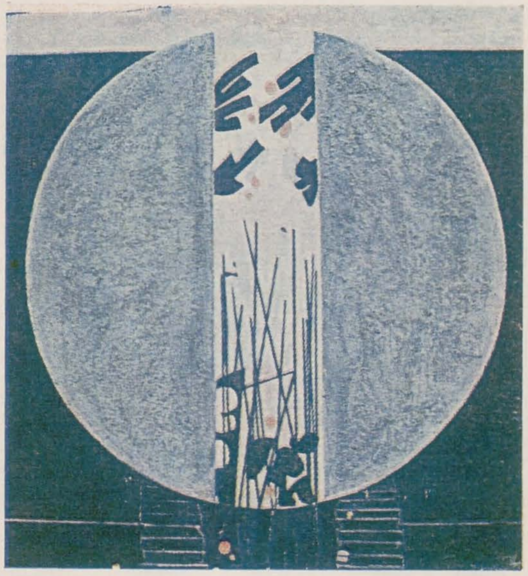
retrospectivă

petre achițenie

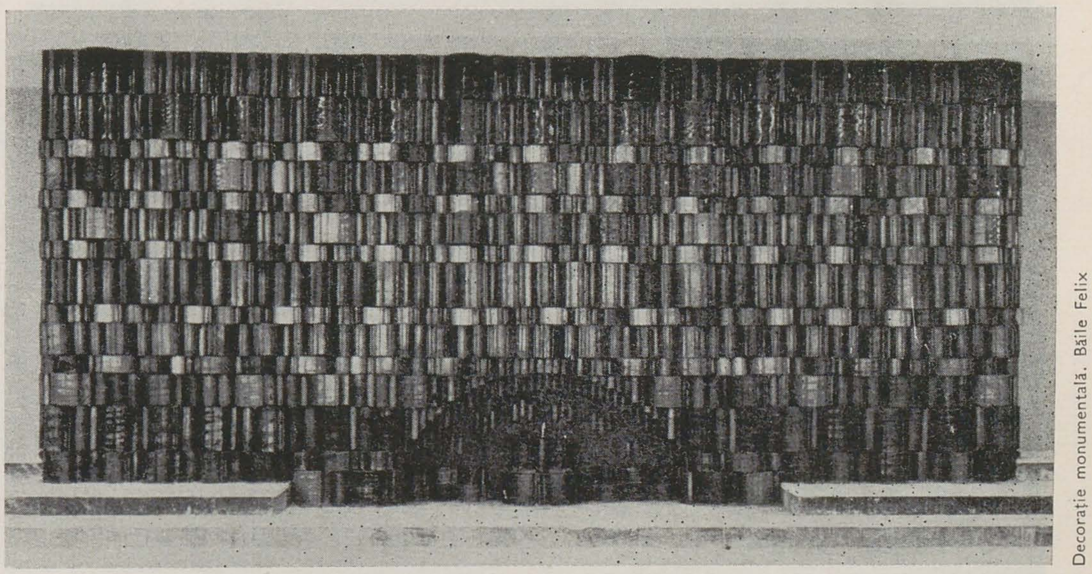
mircea ciobanu

La o vîrstă cînd multor pictori li se pare că s-au găsit pe ei înșiși, Petre Achițenie caută încă. Mai exact, se caută. Pentru un artist care, într-un ceas de grație, se întîlnește cu expresia optimă a propriilor sale vedenii — ceasul acela cînd mîna traduce, ai spune că fără efort, dar după cît învăț cu eșecul? chipul inconfundabil al propriei naturi — pentru un artist ceasul acela de întîlnire cu sine ar fi mai bine să se amîne pentru vremurile senectuții adînci. Pentru că, dincolo de ceasul acela, artistul va trăi cu teama de-a nu se depărta de chipul ce-i aparține în exclusivitate și în care a ajuns să se recunoască. « Cum scrieți acum? I-am întrebat odată pe un meșter al prozei românești. Mai greu sau mai ușor, mi s-a răspuns. Acum știu ce trebuie să cer de la mine, știu și cum să-mi acopăr cerințele; riscurile sînt din ce în ce mai puține. Rar mi se întîmplă să scriu și să-mi dau seama, ca în tinerețe, că am alunecat pe lîngă intențiile mele ». Mărturisesc, aș fi vrut să capăt un alt fel de răspuns. Artistul nu mai risca. Se găsise pe sine însuși; producea în conformitate cu propria-i natură; mîna îi alerga pe hîrtie mai repede ca odinioară, cînd abia înainta prin hățișul primejdios al improprietăților, al aproximațiilor, al variantelor. Și era, pe bună dreptate, fericit de această scurtare miraculoasă a drumului de la cuget la vorbă. Atunci m-am gîndit poate pentru întîia oară că omul cere de la sine cu mult mai puțin decît o presupune puterea cu care l-a înzestrat, de la începuturi, natura. Și tot atunci: că adevăratul sine artistic al ființei umane trebuie să fie o realitate capabilă să contrazică





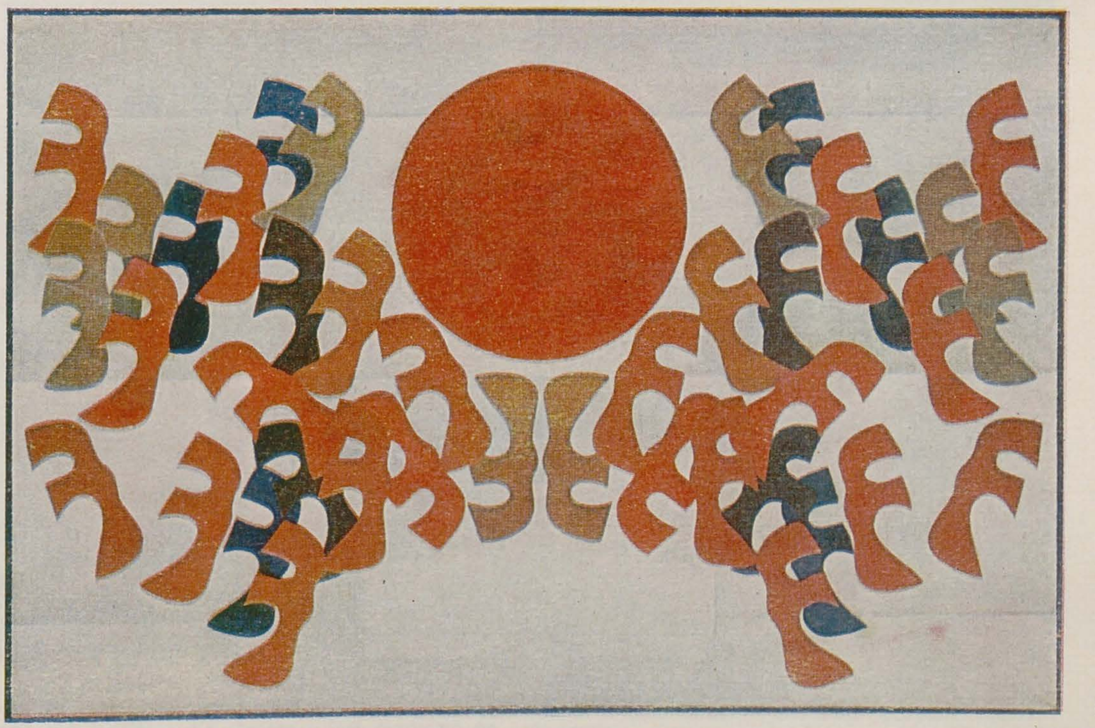
Ritm



Decorație monumentală. Băile Felix

prejudecata că unei vieți îi este prea de ajuns unicul ei ins lăuntric. Meșterul de care vorbeam se întîlnise cu imaginea puterii sale de creație și de la el aștepta de-acum înainte totul. Ca de la o zeitate. Într-un fel, da, numai că această zeitate e supusă legilor îmbătrînirii și morții. Uneori se întîmplă să te preschimbi în robul ei și să o slujești pînă la istovire, pînă la acceptarea acelui obstinat mod de a produce serii și unde, într-un tărîm întemeiat pe legea de fier a unicatului.

Petre Achițenie se caută încă. Dacă întorci privirea spre fapta sa de pînă acum, descoperi cu toate acestea că în cîteva rînduri s-a întîlnit cu sine însuși și că ar fi putut să rămînă în dialog necontenit cu insul odată și bine cucerit. Pînă la istovire? Așa se pare că ar fi trebuit: pînă la istovire și pînă la acceptarea lucrului în zona îngerească a fărăde-riscului. Nu s-a întîmplat așa — iar cauza profundă a acestei neliniști stă — pentru cine a privit la întîiele sale lucrări — nu în nestatornicie, asa cum ai fi ispitit să crezi cu limpezime că Petre Achițenie a avut de luptat cu o pricepere de-a reproduce realul de-a dreptul uluitoare, care ar fi făcut din orice pictor un autor de copii după natură pe cît de spectaculoase pe atît de impersonale. Un puternic instinct artistic a făcut ca, din lupta acestora cu o virtute, învingător să iasă artistul, și încă un artist neliniștit și neîncrezător în oferta vreunei izbînzi. Același sigur instinct care-l scosese de sub primejdioasele ceruri ale academismului avea să-l așeze sub ocrotirea unui model — Grigorescu. Sînt modele care mutilează pentru totdeauna personalitatea artistului. Grigorescu a fost un părinte generos pentru bunii noștri pictori — le-a arătat încotro să privească, nu le-a dat peste mînă. Și tot același puternic instinct artistic l-a scos pe Achițenie de sub tutela grigoresciană, blîndă oricum și pricepută ea însăși să-i deprindă pe alții cu gustul libertății. Petre Achițenie nu se va opri niciodată la un mod de-a dialoga cu materia. Mai exact: nu se va lăsa niciodată tiranizat de farmecele unui anume limbaj plastic oricît de nou și de profitabil i s-ar părea că este. Neîncrezător în binefacerile stării pe loc, neliniștit, dornic să afle cîți inși se află cu adevărat în insul ce i s-a dat, Petre Achițenie este unul dintre puținii fii pe care riscul i-a dăruit artei românești contemporane.



Zbor

https://biblioteca-digitala.ro

fresca de la mărășești

răzvan theodorescu

Cu puțin timp înaintea întemeierii, acum 125 de ani, a Școlii Superioare de Arte din București, cel ce avea să fie primul ei mentor și unul dintre principalii artiști români ai veacului trecut — l-am numit pe Theodor Aman — scria următoarele cuvinte despre sensul înalt moral al artei pe care o slujea. Pentru el pictură însemna « mai cu osebire... mobilul cel mai puternic al înălțării cugetului și al dezvoltării simțămintelor cu mărire și de naționalitate. Ea pune istoria în acțiune, conservă patriei portretele oamenilor mari care s-au devotat pentru dînsa și au ilustrat-o, dă scrierilor un corp și o culoare și le împodobește cu inspirațiunile imaginațiunii pictorului care fiind artist e totodată poet și creator ». Aceste rînduri ar putea sta în exerga unei posibile embleme a Institutului de Arte Plastice « Nicoae Grigorescu » — urmaș, peste timp, al Școlii de Belle Arte din vremea lui Cuza — ai cărei profesori, de mai bine de un secol, au fost implicați, la fiecare generație, în tot ce a fost eveniment memorabil al țării lor, rînduindu-se, cu o pecete inconfundabilă si modernă, printre autorii marcanți ai unei autentice transfigurări a istoriei, prin daltă și penel, și aceasta de la chiar întemeietorul abia citat al Școlii pînă la un Medrea sau un Ciucurencu.

Gîndul acesta, care riscă să fie un truism, m-a încercat la începutul verii 1989, cînd, alături de alți cîțiva colegi, am străbătut sala circulară a Muzeului, încă nedeschis, al Mausoleului de la Mărășești. Aici cîteva vaste panouri ritmau, în fresca abia așezată, o încăpere pe care de-acum înainte, pentru ani și ani, o vor cerceta mii de oameni ce își vor aduce aici, pentru o clipă, prinosul de recunoștință altor mii de semeni, știuți sau anonimi, care într-o altă vară, acum 62 de ani, au oprit cu piepturile lor invazia nimicitoare a oștilor unei împărăţii dușmane, în această cîmpie a cărei celebritate nu o egalează, în istoria românească, decît cealaltă cîmpie, cea a Călugărenilor din alt veac.

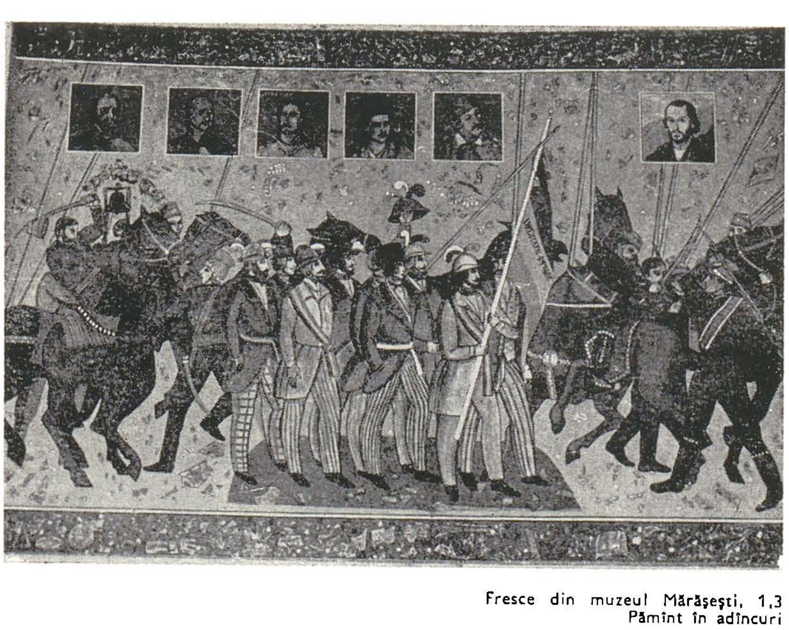
Pentru noi toți, de pe băncile școlii încă, locuri ca Răzoare și platoul Muncelul, ca Mărăști — aflat nu departe — sau ca Oituzul, sînt nume pe care le rostim cu gravitate și respect. Acestea vor fi fost cele două sentimente care au animat pe un profesor de la clasa de artă monumentală a Institutului « Nicolae Grigorescu » — încercatul muralist Petre Achiţenie — și o echipă de șase studenți aflați în ultimul an de învățămînt superior, atunci cînd au purces la o întreprindere nu foarte frecvent întîlnită în lumea noastră artistică: răspunzînd unei comenzi al cărei caracter profund « social » nu rămîne aici o simplă sintagmă fără acoperire, ei și-au ales ca subiect pentru examenul de diplomă din anul IV tocmai ilustrarea noului Muzeu de la Mărășești cu 13 scene de mari dimensiuni, evocînd momentele vaste ale luptei românești pentru neatîrnare, de la « prima istorie » dacică pînă la Marea Unire din Cetatea Alba Iulia.

Fresca de la Mărășești, pictată de mai multe mîini de-a lungul cîtorva săptămîni, se supune unei concepții unitare care este cea a lui Petre Achiţenie, ce are de mult timp predilecția spațiilor vaste și a scenelor figurativ simbolice și care, de la cartoanele pregătitoare din atelier pînă la așezarea culorii pe peretele umed, a condus, într-un ritm puțin obișnuit, această operă colectivă și tinerească, demnă de țelurile școlii noastre de arte.

Pe fonduri unde roșul purpuriu, verdele smarald, albastrul adînc — cromatici preferate, ne amintim, de Achiţenie — sînt punctate fastuos de scăpărările luminoase ale unor puncte de aur fixînd vizual detalii de costum, de harnașamente, de armoarii cavalerești, baniere și lănci, arhitecturi și efigii în medalioane umplu, savant și sintetic regizate, spații de alertă respirație și mișcare tumultuoasă, sub zodia unui decorativism căutat și fericit găsit, unde siluetele sînt mai curînd ornamente figurative populînd un cîmp compozițional continuu parcă, sincopat de o cromatică viguroasă și nu mai puțin lirică.

Senzația neobișnuită pe care o ai înaintea frescei epice a lui Petre Achiţenie și a elevilor săi este cea de a contempla o tapiserie, multiplicată în mai multe ipostaze, în care rapelurile folclorice și referințele livrești — la tradițiile muralismuui autohton și european (între care cele ale Quattrocentoului italian par a fi cele mai prizate de dascăl și ucenici !) — iscă o atmosferă de basm istoric. Un fel de « istorie a românilor » devenită poveste, istorisită simplu și pe înțelesul tuturor, într-o aură de legendă strălucitoare, aceasta mi-a părut a fi fresca de la Mărășești unde recunoști bătăliile lui Mircea și ale lui Țepeș, ale lui Ștefan și ale Viteazului, momentul Plevnei și cel al victoriei — chiar aici comemorate — din Marele Război, grupul pașoptiștilor și cel al unioniștilor, alegorii ale Unirii și ale Păcii, efigiile de neuitat ale unor eroi ai civilizației și demnității românești, de la Decebal și Avram Iancu, la Bălcescu și Eminescu, la Ecaterina Teodoroiu și la generalul Eremia Grigorescu.

Născută din laborioasa pregătire pentru demersul monumental, așa cum o asigură prima școală de artă a României, ca și din bucuria unor tineri viitori artiști și din știința, din entuziasmul contaminant al unui pictor consacrat al generației sale, « Istoria » pictată din Muzeul Mărășeștilor va rămîne mărturia acelei slujiri grave și respectuoase, în cheie contemporană, pe care o reclamă un trecut de jertfe și izbînzi a cărui imagine este recompusă, mereu altfel și mereu aceeași, în fiecare vîrstă a artei românești.



Fresce din muzeul Mărășești, 1,3
Pămînt în adîncuri

https://biblioteca-digitala.ro

fișe de istoria artei românești

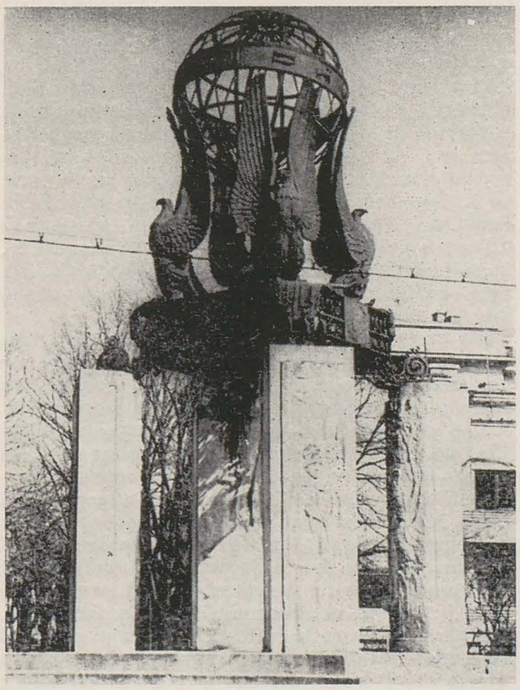
monumente închinate eroilor primului război mondial

adina nanu

Scopul ridicării unui monument în calea oamenilor, vizibil de la distanță, implantîndu-se obsesiv în memorie prin întîlnirea lui repetată, a fost întotdeauna de a aduce aminte trecătorilor țelurile esențiale ale vieții, de a le întreține prin emoția estetică entuziasmul eforturilor necesare progresului.

În România din perioada interbelică, în condițiile creșterii neîncetate a tensiunii și a înmulțirii conflictelor dintre cei care conduceau destinele țării și truditorii din sate și fabrici, nu erau multe mesajele mobilizatoare transmise de oficialitate și care să găsească ecou în sufletele celor mulți. Statul comanda — mai ales unor artiști străini — portretele unor oameni politici, înfățișați după importanță — fie bust, fie în picioare, cu alegorii și inscripții.

Și totuși a existat un ideal capabil să înflăcăreze orice inimă a țării, devenind mesaj unor adevărate monumente: acesta a fost patriotismul, ajuns la



suprema incandescență în focul primului război mondial.

Prima reacție, o dată cu izbucnirea conflictului european în 1914, fusese de legitimă oroare în fața măcelului. Paciurea plănuia un monument împotriva războiului, după cum rezultă din caietele de schițe și din care a realizat statuia « Zeul războiului », expusă în 1915. Figura patetică, scobită de umbre adînci, ca o sculptură gotică, înălțată dintr-un morman de pămînt și purtînd pe creștet, drept coif, un craniu, prefigurează himerele din deceniul următor prin structura metaforică și sugestia prefacerii omului în hîrcă și pămînt. După cum remarca Ion Frunzetti: « „Zeul războiului", executat în 1915 nu era atunci pentru artist o himeră. Era o realitate biciuitoare, dogoritoare, sufocantă. Înainte de proclamarea literală a războiului. Paciurea i-a declarat el război ».

Dar războiul tîrîse în joc și țara noastră și apărarea pe viață și pe moarte zguduise conștiințele. La 24 ianuarie 1918 expoziția marelui cartier general al armatei, deschisă în sălile Școlii de bele arte din Iași, grupa primele picturi și sculpturi pe teme de război, iar cronicile relevau statui ca « La baionetă » de A. Călinescu, « Patrulă » de O. Han, « Grup de prizonieri » de C. Medrea, « Blocul de la Oituz » de I. Mateescu, « Grenadierul » de R. Hette, « Moldova » de A. Severin, « În tranșee »

de A. Chiciu etc. După încheierea păcii, în toată țara a pornit ca un val mișcarea de cinstire prin monumente a celor căzuți și cărora urmașii le datorau România întregită.

Monumentele au fost ridicate din inițiativa particulară a unor oameni de cultură iar fondurile adunate prin subscripție publică, așa cum a fost cazul și cu majorarea statuilor ridicate unor autentice valori ale neamului, ca Eminescu. În 1919 s-a înființat « Societatea pentru ridicarea monumentelor eroilor căzuți în război », iar în octombrie 1926 « Asociația cultul patriei ».

În anii care au urmat, s-au ridicat în toată țara peste 100 de monumente comemorative (o listă cuprinzînd cam jumătate din acestea a fost publicată de Florian Argeșeanu și Constantin Merian în « Tripticul vitejiei românești », Editura Sport-Turism, 1977) la care se adaugă alte cîteva monumente închinate eroilor căzuți peste hotare (ca cele de la Dieuse (Franța) sau Viena (Austria) din 1927 de sculptorul I. Jalea. Executarea monumentelor a fost încredințată unor sculptori aleși în funcție de relațiile, cunoștințele și priceperea artistică a comitetelor respective, ceea ce explică nivelul foarte inegal al statuilor. Printre autori figurează artiști de valoare ca C. Medrea, O. Han, I. Jalea, Milița Petrașcu, I. Fekete, dar și mulți sculptori mai puțin cunoscuți ca Spiridon Georgescu, Ion Mățăoanu sau George Dimitriu-Bîrlad sau chiar meșteri locali, ca F. A. Istvan sau Schmidt Faur și alții.

Privind în ansamblu monumentele de pioasă recunoștință, ele se grupează în cîteva categorii distincte. Cele mai simple, populare, sînt în formă de troiță țărănească, înfiptă în margine de drum (ex. Rîșnov, jud. Brașov, Suceava). Altele, mai pretențioase, apelează la tradiția antichității clasice, săpîndu-se numele eroilor pe obeliscuri (ex. N. Bălcescu, jud. Constanța) sau piramide (ex. Brezoi, jud. Vîlcea). Structura arhitectonică cea mai amplă o au arcurile de triumf, amintind victoriile romane (ex. București, Tîrgu Jiu) și edificiile de tip capelă, mausoleele, ornamentele cu sculpturi și picturi (ex. Mărășești). Peste jumătate din monumente sînt însă alcătuite din statui sau grupuri sculpturale înălțate pe socluri purtînd inscripții. Unele din ele reprezintă obiecte simbolice: cupe, flăcări nestinse sau ceasloave în care e înscris pentru eternitate numele eroilor (ex. Boita — Sibiu). La Adamclisi vestigiile antice au sugerat o soluție locală: o coloană pe al cărei fus e trecută o cunună (de F. A. Istvan, 1925-1927). Altele evocă metaforic vitejia soldaților traducînd în imagini comparații literare, înfățișînd de pildă vulturul lîngă un

soldat (Sp. Vrînceanu: Monumentul Infanteristului — Cotroceni) sau singur (Constanța, Brașov) sau leul, asociat eroului (în monumentul de la Caransebeș, generalul Dragalina e înconjurat de 4 lei) sau singur (ca în monumentul de la Cotroceni de Spiridon Georgescu). În ultima statuie citată, ostașii de pază din jur ca și afeturile și țevile de tun apar ca accesorii secundare, care scapă atenției, încît astăzi aproape nimeni nu-și mai amintește de destinația reală, comemorarea tunarilor, iar statuia e denumită familiar « Leul din Cotroceni ».

Cele mai multe din statui sînt însă echivalentul imaginii-reportaj documentar, înfățișînd ca în instantanee fotografice ostași care au luptat și au căzut pe front.

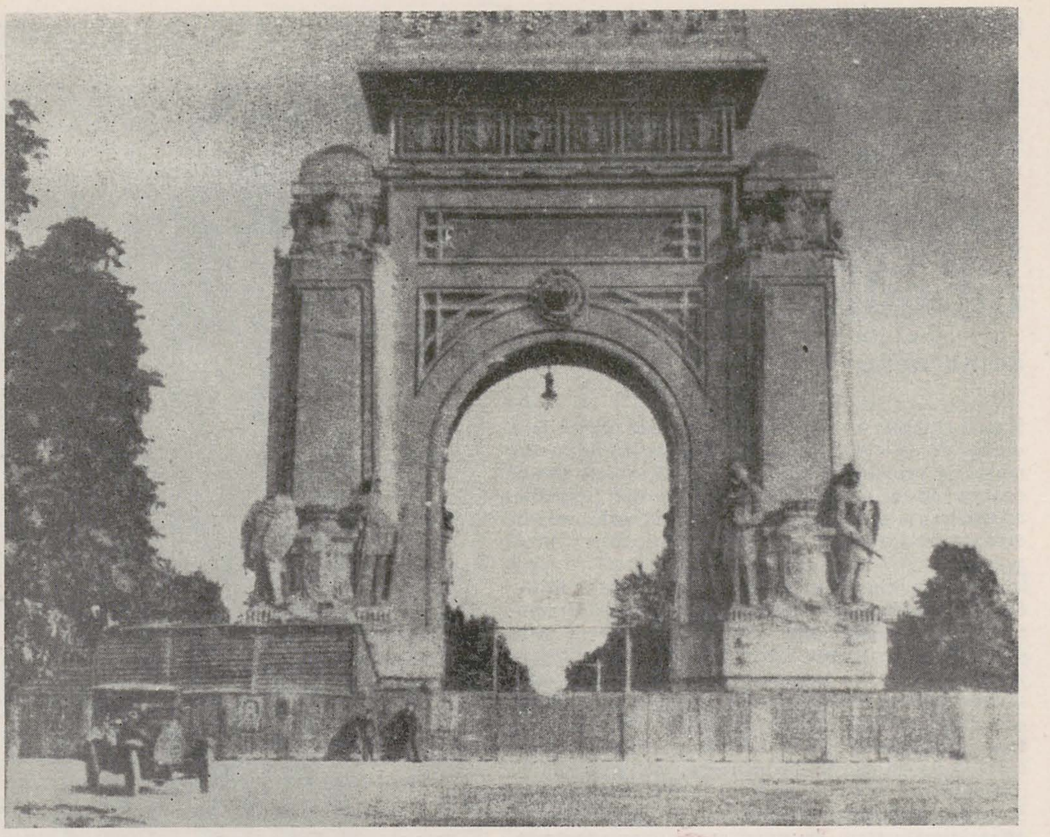
Ca și tabloul lui Grigorescu « Atacul de la Smîrdan », monumentele evocă de obicei figuri de soldați, eroi anonimi din mulțimea poporului, și doar rareori ofițeri (ca monumentul generalului Dragalina din Caransebeș). Formula statuii reprezentînd un personaj în picioare, eventual completată cu atribute sau reliefuri ilustrative, a fost folosită la

OSCAR HAN, Monumentul Victoriei, Mărășești
GOVE, Monumentul Aerului, București
I. DIMITRIU-BÂRLAD, Monumentul Eroilor cavaleriei 1916, Iași
SPIRIDON GEORGESCU, Monumentul Geniului, « Leul », București

https://biblioteca-digitala.ro

p. 16
Arcul de Triumf (executat provizoriu în 1922)
MILIȚA PETRAȘCU, Monumentul Ecaterinei Teodoroiu, Tg. Jiu

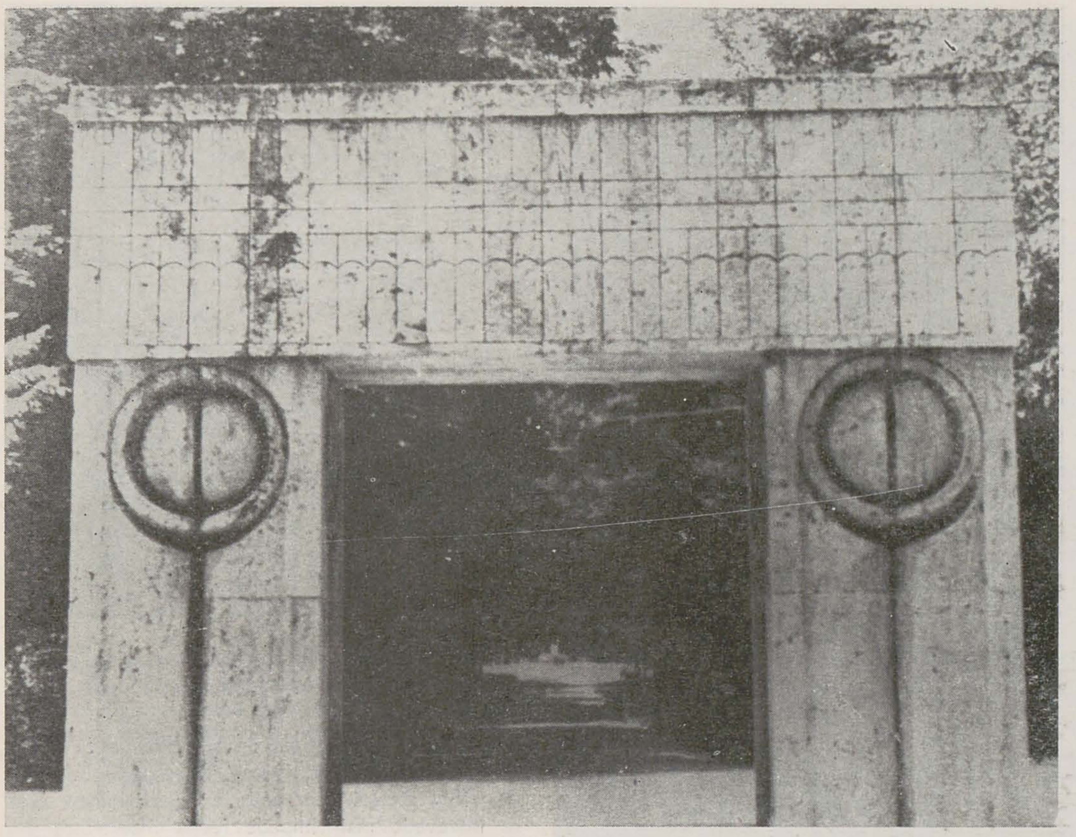
p. 17
C. BRÂNCUȘI, «Poarta» din Complexul monumental de la Tg. Jiu
D. MĂȚĂOANU, Infanteriști cu armă și drapel, 1931, Techirghiol
ION JALEA, Monumentul ostașilor francezi, București



noi, ca și în restul lumii, ori de cîte ori s-a ivit prilejul ridicării unui monument, ca soluția cea mai facilă. Marea majoritate a celor peste o sută de monumente reprezentînd soldați sînt de altfel mai mult statui de gen, redînd scene din viața oamenilor obișnuiți. Deseori comanditarii cereau sculptorilor să redea scenele adevărate relatate de veterani. Astfel I. Gr. Popovici a proiectat în anii tinereții un monument al soldaților regimentului 32 Mircea, surprinși de inamic desculți, dar ripostînd vitejește cu baioneta în mînă.
În multe din orașele și satele din toată țara se pot vedea și azi statui înfățișînd cîte un ostaș de obicei infanterist, mai rar cavalerist, stînd de veghe (F.A. Istvan — Cobadin — Constanța) sau pornind la atac, avînd drept atribute ori numai sabia (ex. Schmidt — Hîrșova), ori sabia și steagul (ex. D. Mățăoanu — Techirghiol).
Ostașul stă de pază cu arma la picior (F. A. Istvan, Cogealac, 1926) sau o ține orizontal, ca o baionetă, lovește cu patul puștii țărănește (Spiridon Georgescu, Monumentul infanteristului, Cotroceni, București) sau ridică steagul (Cîmpulung) etc.

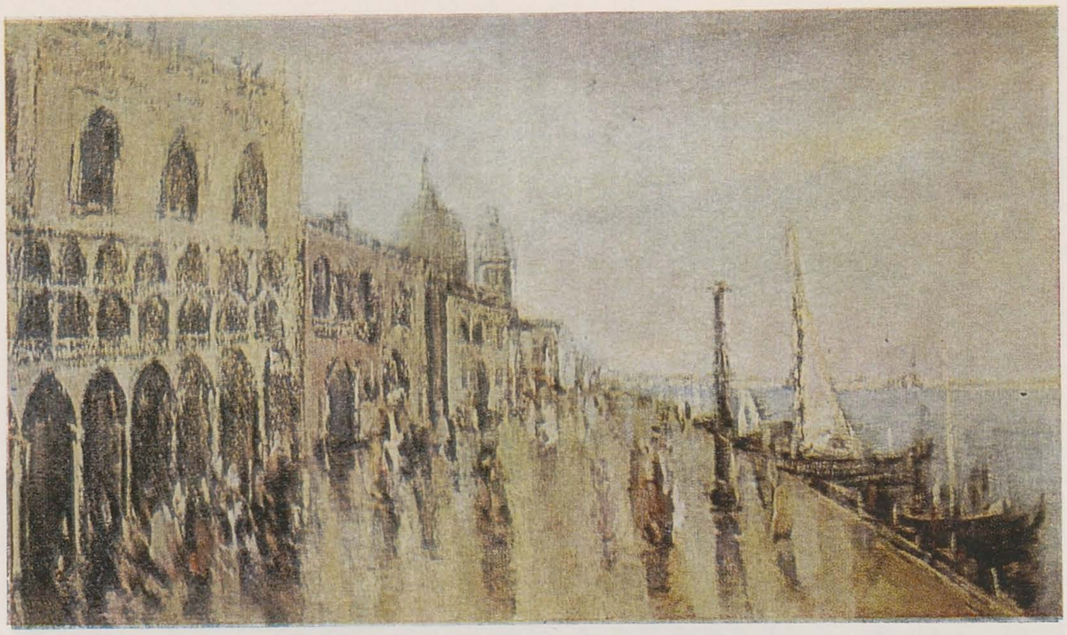
Chipul e de obicei un portret netransfigurat, uneori cu caractere tipice regionale (la Cobadin ostașul e tătar) și cu minuțioase amănunte de îmbrăcăminte, realismul de tip iluzionist fiind folosit ca mijloc de convingere, ca în arta gotică sau barocă. Nu întîmplător unele din aceste statui, turnate în bronz de culoare întunecată, au fost vopsite de localnici, ca să semene mai deplin cu natura (ca în comuna Lisa, jud. Teleorman). Transpunînd figuri de stil din poeziile vremii, unii sculptori au adăugat statuii eroului alegoria romantică a Victoriei înaripate, încununîndu-l cu lauri, solemn și apoteotic, ca într-un final teatral (ex. Monumentul eroilor ceferiști din Piața Gării de Nord din București, de I. Jalea și C. Medrea). Printre atîtea încercări sortite eșecului au apărut însă și monumente adevărate, de reală valoare artistică.
Monumentul eroilor francezi din 1916-1918 din Grădina Cișmigiu, de I. Jalea, din 1920, pune în lumină nu faptele senzaționale sau vanitatea gloriei ci suferința omenească. Sculptorul însuși își pierduse în război brațul stîng, continuîndu-și activitatea cu prețul unor imense eforturi. În statuia lui Jalea povara războiului e îndurată nu numai pe front de soldați, ci de toată țara, înfățișată aici de sora de caritate. Expresia monumentului nu rezultă din gestica declamatoare ci din însăși forma plastică: compoziția e dominată de un arc, blînd, descendent, conturat de silueta curbată a femeii aplecată asupra rănitului, redat în linii frînte, dramatice. Materialul ales, marmura albă, slujește de asemenea sugestiei poetice, transpunînd scena reală pe un alt plan, ireal, investit cu lumina pură dar și cu trăinicia pietrei. Difuzarea razelor luminoase pe suprafața marmurei șterge detaliile descriptive în favoarea siluetei de ansamblu. E adevărat că și plasarea statuii e fericită, departe de construcții înalte, pe fundal de verdeață.
Legînd trecutul apropiat de cel istoric, antic, *Monumentul Eroilor Corpului didactic*, amplasat în Piața Victoriei (azi dispărut), executat în 1930 de Ion Jalea după o schiță de Artur Verona, reprezenta 3 legionari romani înălțînd deasupra capului, pe un scut, leșul unui camarad căzut în luptă. *Monumentul Ecaterinei Teodoroiu* (piatră, 1933) de la Tîrgu Jiu, de Milița Petrașcu, impresionează prin solemnitatea și «smerenia» lui, după expresia lui Brâncuși.
Blocul sarcofagului de piatră, amintind vestigiile antice, e străjuit la colțuri de siluetele statuare drepte, verticale, ale unor țărănci dîrze, ca vrednice urmașe ale eroinei, veghind într-o atmosferă de gravă reculegere.
În cadrul campaniei pentru comemorarea eroilor primului război mondial, numai uneori inițiativa a aparținut artistului, care a simțit nevoia să-și exteriorizeze prea-plinul simțirii investind lucrarea cu autentic mesaj. Așa a fost cazul, de pildă, cu O. Han a cărui frate căzuse în lupte. Înfruntînd mari dificultăți materiale, a reușit să realizeze statuia «*Victoriei de la Mărășești*» de abia după șaptesprezece ani de la război. Monumentul lui O. Han impresionează prin forța semnului plastic conturat pe fundalul cerului. Ridicată pe un soclu înalt, figura feminină, ținînd sabia deasupra capului, apare ca o întrupare a faptei definitive, aducătoare de moarte, în numele dreptății implacabile, sugerată de linia decisă a siluetei, oblică verticală de profil, dar văzută din față perfect.
Două decenii după război, tema militară era încă actuală, iar pentru împodobirea marilor artere ale Capitalei, mai ales către regiunea lacurilor nou amenajată, se organizau concursuri de monumente. *Statuia aviatorilor din București*, ridicată în 1930-1935 de Iosif Fekete după un mic proiect de Lidia Kotzebue, rămîne unul din monumentele reprezentative ale Capitalei. Așezat într-o perspectivă unică, în mijlocul unei artere largi, într-un cartier cu vegetație bogată, lipsit de clădiri înalte, putînd fi astfel văzut de foarte departe, obeliscul înaripat își proiectează pe cer silueta ascendentă, care anunță de la distanță tema zborului. Soclul din piatră albă, luminoasă, izolează la înălțime personajul principal care pare să planeze singuratic spre cer. De la silueta zburătorului, privirea e condusă descendent de draperia care se scurge pe soclu, cu o mișcare spiralată, reluată de personajele de la baza statuii. Pe măsură ce înconjurăm statuia, se desfășoară însă și o a doua linie melodică a compoziției, după fazele succesive ale prăbușirii, urmînd o treptată ridicare, etapele înălțării omului spre zbor. Tristețea jertfei alternează astfel cu sentimentul încrederii, culminînd cu bucuria îmbătătoare a stăpînirii văzduhului. Aviatorii sînt înfățișați ca eroi exemplari prin frumusețe și forță, cu trupuri viguroase, acoperite doar de văluri fluturînde, ca și anticul Icar, și purtînd pe cap căști de aviație, stilizate în sensul unor coifuri antice.
Monumentul infanteriei din 1936, executat de Ion Jalea și amplasat pe șoseaua Kiseleff, aproape de Piața Victoriei (azi demolat), pornea de la ideea unui mare obelisc din piatră albă, înconjurat la bază de un grup de soldați la atac, avansînd în partea centrală ca o carenă, accentul căzînd asupra mulțimii combatanților, specifică luptei de infanterie. În vederea concursului, C. Medrea a propus și el un proiect, păstrat în machetă, un altorelief, un bloc compact ca o stîncă luînd chipuri umane, pe care umbre și lumini alternează contrastant, dînd tensiunea dramatică necesară. E interesant de observat că prin modelaj Medrea asigură părților luminate ale trupurilor omenești contururi blînde, rotunjite (ex. căștile și umerii ostașilor), pe cînd umbrele

https://biblioteca-digitala.ro



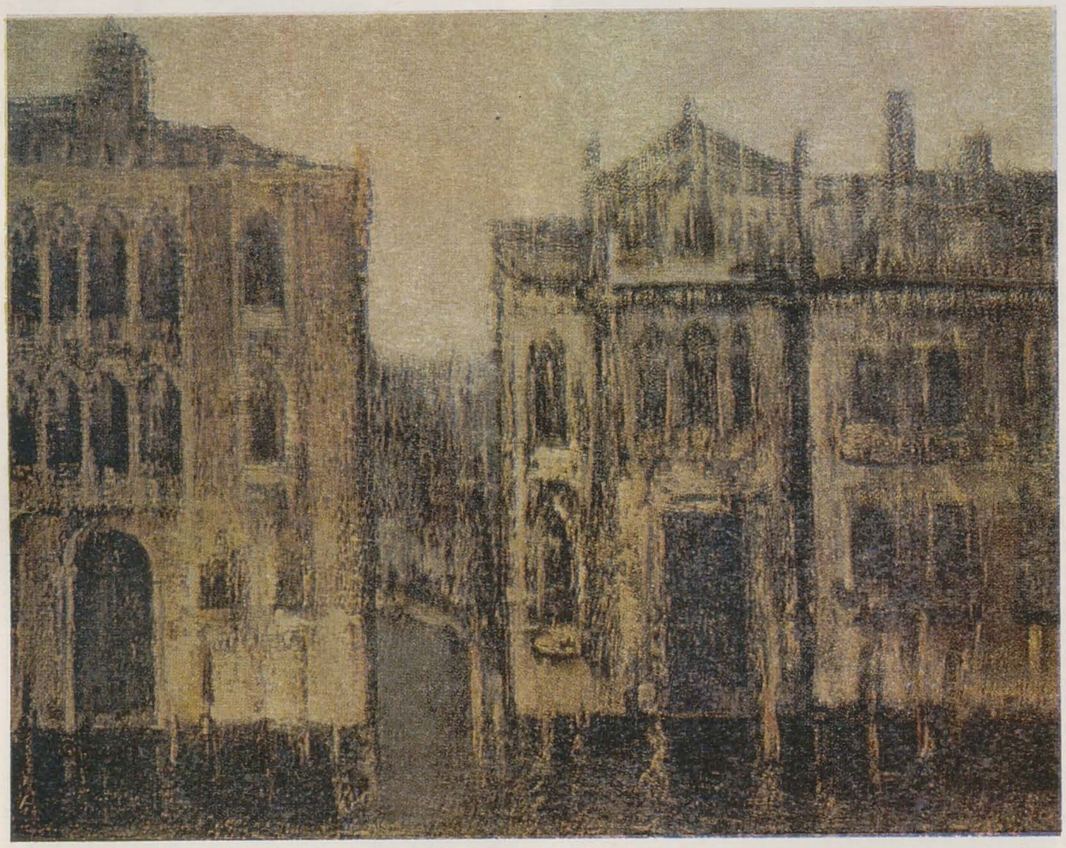
iau forme triunghiulare, cu vîrfuri agresive, realizînd în planul valorației sugestia conflictului dintre viață și moarte. Factura e specifică pietrei, punînd în valoare formele mari, fără mărunțișuri.
În 1935-1936 a fost construit în formă definitivă și *Arcul de Triumf* de la Șosea. Ridicat la început pentru primirea în capitală a armatelor victorioase în războiul de independență de la 1877 și amplasat pe șoseaua Kiseleff la al doilea rond, un al doilea arc de triumf a fost înălțat după primul război mondial, cu prilejul unirii tuturor românilor, așezat de astă dată la al patrulea rond. Proiectat și executat de arh. Petre Antonescu în 1921-1922, a fost împodobit cu statui provizorii din stuc pe schelet de lemn. Pe fiecare fațadă erau cîte două grupuri de cîte doi ostași, marcînd momente principale din istoria neamului: un roman (de O. Spaethe) alături de un dac (de O. Spaethe), un luptător din armata lui Mircea cel Bătrîn (de C. Medrea) și altul din cea a lui Ștefan cel Mare (de D. Paciurea), unul din oastea lui Mihai Viteazul (de A. Severin) alături de altul din cea a lui Tudor Vladimirescu (de I. Jalea), un soldat din războiul de independență (de D. Iordănescu) și un luptător pentru unire (de D. Mățăoanu). În scurtă vreme statuile din stuc s-au deteriorat iar în presă s-a iscat o vie polemică. Timp de 14 ani, Arcul de Triumf a fost dat în custodie pe rînd celor mai diferite ministere — de Interne, al Apărării Naționale, Cultelor și Artelor, Domeniilor și Agriculturii, Lucrărilor Publice și Primăriei, dar sumele alocate nu ajungeau decît pentru modeste reparații. De-abia în 1935-6 banii necesari au fost strînși tot pornind de la inițiative particulare, prin vînzarea de cărți poștale și medalii. Noul decor sculptural a fost realizat de I. Jalea, C. Baraschi, Al. Călinescu, Mac Constantinescu, C. Medrea, C. Onofrei, A. Verona, M. Petrașcu, A. Murnu, C. Storck.
De la strădania de a nemuri eroicele jertfe ale primului război mondial, care antrenase pe toți sculptorii țării, nu putea lipsi Constantin Brâncuși, care gîndea de mult ca în amintirea eroilor căzuți în război să dureze o fîntînă de piatră pentru satul său Hobița, așa cum se obișnuia din vechime în Oltenia, pentru alinarea călătorilor însetați, de pomană și pomenire. Cînd Liga Femeilor Române, din inițiativa Aretei Tattarescu, soția primului ministru, a hotărît ridicarea monumentului eroilor de la Tîrgu Jiu, apelînd, din îndemnul Miliței Petrașcu, la Brâncuși, acesta a folosit prilejul pentru a realiza mai mult decît o statuie, un întreg ansamblu de monumente, pe o nouă «Via Sacra» a orașului gorjan. Pe șoseaua care trebuia tăiată din deal și pînă la rîu au fost amplasate toate tipurile de monumente pomenite mai sus: columna (Coloana infinitului), mausoleul (biserica Sf. Apostoli, începută în 1927, dar finisată o dată cu restul ansamblului), arcul de triumf (Poarta sărutului) la care s-a adăugat, ca un element inedit, Masa tăcerii.
Căutînd adevăratul sens al monumentului adresat, chiar dacă evocă trecutul generațiilor prezente pregătind viitorul, Brâncuși a deslușit valorile adînc umane care meritau într-adevăr să fie transmise ca un testament de înțelepciune. E semnificativă la Brâncuși virarea interesului de la război — cu lupte și jertfe — la pace. Înțeleasă astfel, Coloana infinitului trezește asociații mai puțin cu «recunoștință fără sfîrșit datorată celor ce s-au jertfit» și mai degrabă cu succesiunea ritmică a generațiilor, a vieții perpetuate la nesfîrșit, nu evocă tragedia morții, ci insuflă împăcarea cu trecerea implacabilă a timpului.
Arcul de Triumf pare, de asemenea, ridicat mai puțin pentru glorificarea victoriilor militare cît mai mult în cinstea dragostei care înfrățește. Dimensiunile reduse la scară umană sugerează nu poarta triumfală a cetății prin care mărșăluiește o armată învingătoare, ci mai degrabă poarta ogrăzii țărănești, cioplită în lemn, deschisă primitor spre gospodărie. Simbolul, cristalizat în forma sintetică, esențializată, e cel care conferă monumentalitate, transmițînd mesajul cel mai generos uman, îndemnul la dragoste. Ornamentul, închegat din însăși structura edificiului, e stenograma plastică a grupului Îmbrățișării, enunțat prima dată în monumentul din cimitirul Montparnasse din Paris, în 1900, redus aici la un cerc compus din două semicercuri — capetele, susținute de două dreptunghiuri alipite — trupurile. Reducerea la forme geometrice pure comunică plastic echilibru și stabilitate, insuflă simbolului trăinicia și deplinătatea unui crez. Iar finalul, Masa tăcerii, este, fără îndoială, o invitație la înțelegere pașnică. Tăblia rotundă, oferind poziții și ranguri egale tuturor mesenilor, scaunele așezate la distanță de masă, nu pentru ospăț, ci pentru sfat, par a oferi cadrul ideal unor tratative de pace, unor consfătuiri în deplină egalitate, iar rîul care curge în apropiere, ca și timpul și viața, face parte integrantă din expresia plastică a ansamblului, plin de rezonanțe dincolo de vreme.
Toate piesele ansamblului au rădăcini adînci în tradiția populară. Coloana fără sfîrșit e chintesența semnelor votive de pe mormintele gorjene, brazii înfipți la groapa voinicilor ca și stîlpii ciopliți, mai înalți și mai dințați decît troițele, amintind prin ritmul alternării volumelor și de stîlpii pridvoarelor oltenești, Poarta reia într-o formă modernă, lapidară, poarta ogrăzii țărănești, iar Masa traduce în piatră, într-o interpretare monumentală, masa rotundă țărănească, cioplită dintr-un trunchi sau dintr-un pietroi, în jurul căreia se strîngea familia să-și împartă mămăliga și la care ne putem închipui șezînd și pe strămoșii noștri daci.
Brâncuși a ridicat un monument poporului țării sale punînd în lumină calitățile esențiale de armonie a proporțiilor și ritm cumpănit, roade ale unei înțelepte integrări prin și dincolo de contingent în ansamblul cosmic.

https://biblioteca-digitala.ro



dan constantinescu

mihai ispir



Pictura lui Dan Constantinescu are, s-ar putea spune, în centrul ei vital, peisajul, şi drept temă lăuntrică, tema timpului. Structura artistică dezvăluită nu este însă liniară, ci se defineşte perpetuu din împăcări de contrarii.
Peisajele, indiferent de locul unde pictorul îşi culege motivele, la Sibiu, Calica, Veneţia ori în satele Bărăganului, includ aproape totdeauna o prezenţă arhitecturală. Adesea, cîte un detaliu — de clădire, de spaţiu urban — este hiperbolizat prin perspectiva apropiată. Dar nicăieri accentul nu cade pe solidul formei zidite, pe arhitectonic. Dimpotrivă, forma topită se preface stăruitor în propria-i umbră sau amintire.

Programul urmat pare doar, cîteodată, «impresionist», aşa cum se întîmplă atunci cînd acelaşi motiv este înfăţişat în două variante, diurnă şi nocturnă. Însă în general, la Dan Constantinescu, topirea aparentă a formei nu rezultă neapărat din năzuinţa fixării senzaţiei retiniene, ca la impresionişti, ci dintr-o impregnare lentă a vizibilului cu substanţa imaginarului. Admirator al lui Turner, după propria-i mărturisire (dar sugerînd, pe alocuri, cîte ceva şi din melancolicul vitalism al tuşei unui Félix Ziem), Dan Constantinescu rezistă totuşi, cu bravură, la orice ispită a culorii solar-incandescente, fie rezumîndu-şi paleta la vibraţii de griuri (atît de dificila «pictură cu griuri»), fie conducînd-o, încă mai drastic, spre alburi şi negruri, ori spre monocromie. Colorismul ascendent şi cel descendent, al umbrei (despre care vorbea cîndva Ruskin),

sînt exersate pînă la pragul înceţoşării motivului în configuraţii halucinante. Poet sensibil al zilei şi nopţii, în pictură, Dan Constantinescu este însă, mai ales, un poet al cerului apăsător şi al înserării. O dovedesc admirabilele pasteluri ori casele din Bărăgan, dar şi multe din peisajele citadine. Tema spaţiului închis, metaforă a interiorizării, prezentată, spre pildă, în varianta curţii ţărăneşti, se sprijină luministic pe atmosfera de după crepuscul. Înserarea unifică formele, concentrează spaţiul, îl circumscrie, îl intimizează. Legînd timpul fizic de durată, de timpul subiectiv. Spaţiul plein air-ului devine spaţiu de «etac», cum ar fi spus Cezar Petrescu.

Este şi temeiul legăturii de adîncime ce se stabileşte, la Dan Constantinescu, între peisaj, portret şi natura statică. Într-o serie de portrete, unde se întrevede mai limpede lecţia maestrului din anii de şcoală, Corneliu Baba, foarte personal interpretată, culoarea opalescentă îşi creează, asemeni unei explozii în surdină, propriul spaţiu iradiant în jurul personajului, construit, altfel, cu precizie. Viziunea rămîne «peisagistică» şi în naturile statice, în care, nu o dată, obiectul e perceput ca printr-un geam pe jumătate mat, udat de ploaie.

Persistă şi aici, antitezele din peisaje, între aproape şi departe, timpul real şi timpul afectiv, dar experienţele pictorului dobîndesc, sprijinindu-se pe particularul genului, anumite aspecte canonice, în felul structurilor poetice fixe. Două forme pure — elipsa unei tăvi şi verticala unei rîşniţe — dialoghează sobru, în cîteva lucrări, însă geometria lor tinde a fi mereu anihilată de fluidul pictural care le învăluie.

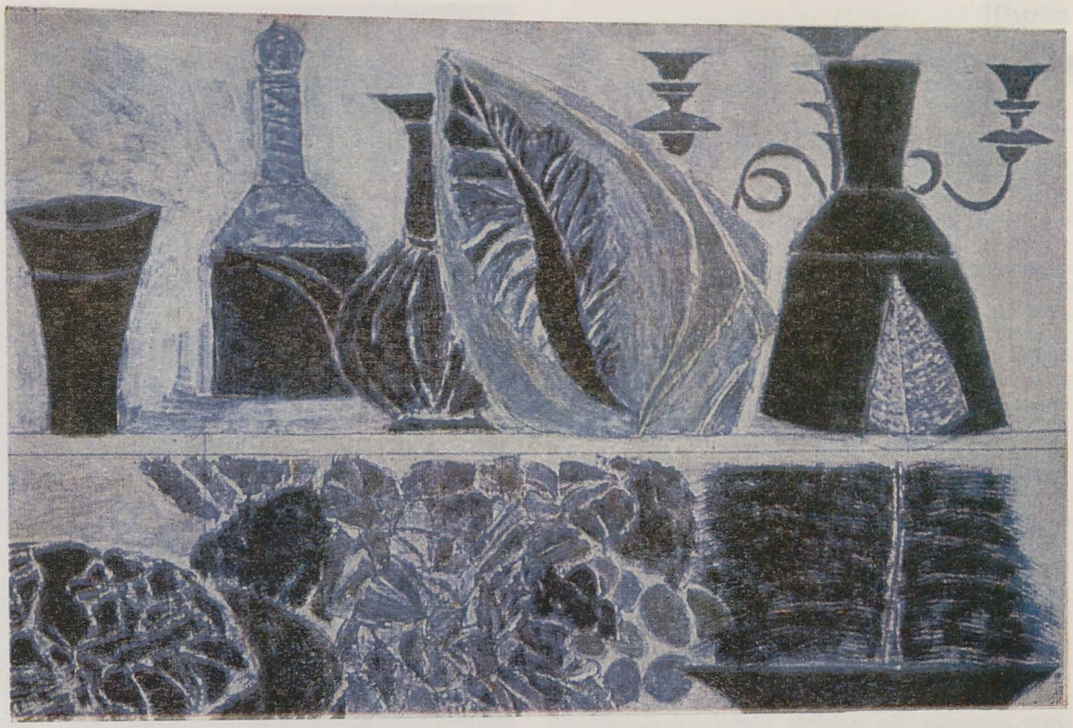
Tocmai astfel de complexităţi secrete sînt cele ce încheagă în pictura lui Dan Constantinescu un spaţiu al memoriei şi contemplării, plasat undeva între real şi imaginar, un sentiment plastic adevărat, de o pătrunzătoare austeritate.

Veneţia
Veneţia
Natură statică
Natură statică

https://biblioteca-digitala.ro

irina predescu

adrian-silvan ionescu



În naturile statice ale Irinei Predescu ești confruntat cu pacea și seninătatea pe care artista le găsește în propria-i casă — cea interioară, a gîndurilor, și cea exterioară, care-i este locuință și atelier. Obiectele mediului domestic sînt surprinse pe pînză aproape fără modificări, urmărind compunerea lor reală pe mese, rafturi și lavițe. Piesele folosite sînt cele ale unei gospodării de tradiție valaho-orientală (vase de lut, căni și farfurii de zinc, ibrice, tăvi și ligheane de aramă, cești de porțelan), amestecate cu scoici, flori și diverse poame uscate (migdale, nuci, fistic, linte, rodii, etc.). Printre ele mai întîlnești, aruncate într-o dezordine bine controlată, cîte o catrință sau ciorap de lînă, măiestrit împletit de vreo țărancă harnică și talentată, cîte o pafta frumos cizelată, cîte un cercel cu turcoaze sau cîte un șirag din boabe de chihlimbar ori corali. Toate acestea ne arată că pictorița este stăpînită de acel inefabil « *spirit de colecționar* », ce adună orice poate să-i facă plăcere și să-i incite creativitatea, să-i folosească drept model și documentație de lucru. Este vorba de un « bazar sentimental » — așa cum vedea Minulescu atelierul lui Petrașcu — agreabil și inspirator, foarte la îndemînă și binecunoscut, fără de care Irina Predescu nu poate lucra. Pentru ea colecțiile de obiecte mărunte, fără valoare intrinsecă deosebită dar cu o aură de exotism purtătoare de legende și grăitoare pentru sensibilitatea sa artistică, sînt subiectul predilect al picturii pe care o face. Plimbîndu-și ochii de-a lungul pereților, într-o călătorie imaginară în jurul propriei camere, artista imortalizează fiecare colț al acesteia, cu intensitățile și profunzimile specifice, creînd o suită cinematică de secvențe ale mediului în care trăiește — un fel de desen animat al spațiului-matrice al vieții cotidiene, produs al fanteziei și persuasiunii sale de parcimonios colecționar.

Fără a avea dimensiuni exagerate, naturile ei statice sînt destinate sferei monumentalului prin plasarea elementelor componente frontal pe orizontul virtual al lucrării și în punctul principal de vedere, fără fugă perspectivală, obturări reciproce sau ierarhizări date de preferința pentru o formă sau o pată (căci toate obiectele îi sînt la fel de dragi, fără excepție). Astfel, ele se decupează pe un fond « repoussoir » unde se creează noi rapeluri și noi motive prin dialogul cu propriile lor umbre ce, în acest mod, devin repetiție și ecou acromatic al modelelor.

Paleta de albastruri și violaceuri rafinate, ușor estetizantă, este în deplină concordanță cu noblețea obiectelor vechi. Aceste nuanțe reci nu creează o distanțare și nu aduc o alienare a privitorului față de motivul lucrării ci, dimpotrivă, accentuează aerul de revolut al elementelor, toate antichități salvate de la o iminentă dispariție și restituite circuitului valorilor perene prin mijlocirea artei. Prin tehnica folosită — tempera cu ou (ce o practicau și iconarii de altădată) — și prin frecarea stratului de preparație pînă la compunerea petei din fine hașuri, Irina Predescu obține o catifelare plăcută a suprafețelor obiectelor, ignorînd adevărata lor materialitate ce este, eventual, sugerată prin culoare. Aceasta este așternută plat și delicat cloazonată, fapt ce dă lucrărilor o mare doză de decorativism. Naturile statice ale Irinei Predescu, prin liniștea și stabilitatea vechilor obiecte componente îți insuflă siguranța eternității, iar prin zglobia lor aglomerare și prin spargerea euritmiilor cu cîte o pană, inflorescență planturoasă, transmițită și de artistă în momentul lucrului. spiritului aceeași stenică și indicibilă veselie resim-

Natură statică
Natură statică
Aspect din atelier

https://biblioteca-digitala.ro

imperiul privirii

cornel mihai ionescu

Este plin de înțeles acordul unanim al exegeților lui Velázquez în a sublinia sentimentul unei coerciţiuni speciale pe care tabloul *Las Meninas* o exercită asupra privitorului. Fiecare îl exprimă prin valori, nuanțe şi accente de intensitate diferite şi îi atribuie unor cauze tot atît de felurite, dar această varietate, irelevantă în sine, poate fi redusă la o structură unică şi explicată prin eficiența aceleiaşi persuasiuni. Nu este vorba de o simplă relaţie de « intropatie » estetică, ci de o atracţie divers gradată, care porneşte de la simpla sugestie de a pătrunde în spațiul tabloului pînă la identificarea cu obiectul contemplat.
Michel Foucault menționează două nuanțe succesive ale acestei exigențe. Cea dintîi este impresia de a fi « legat » de imagine prin faptul inevitabil că orice privitor cade în incidența « liniei imperioase » care porneşte din privirea pictorului reprezentat în tablou. Din ochii pictorului pînă la ceea ce priveşte el, este trasată o linie imperioasă pe care noi, privitorii, nu o putem evita: ea traversează tabloul real şi ajunge în acel loc dinaintea suprafeței lui din care noi vedem pictorul care ne observă; această linie punctată ne atinge negreşit şi ne leagă de reprezentarea tabloului »[1].
A doua nuanţă evidenţiază o strategie a privirii pictorului care acționează ca ordonator al ansamblului. Această privire este dintotdeauna orientată spre un posibil privitor ce ar pătrunde în cîmpul ei specular. Alternativa lui este simplă: să evite acest cîmp şi să rămînă liber sau să pătrundă în el şi să devină în mod efectiv ceea ce pînă atunci nu fusese decît în mod potențial şi improbabil: prizonier al privirii « imperioase » a pictorului şi, prin aceasta, al sciziunii în două grade a « invizibilului »: al lui ca spectator (invizibil) al tabloului şi al imaginii lui pictate pe fața (invizibilă) a pînzei văzute numai din spate: « În momentul în care îl aşează pe spectator în cîmpul privirii lor, ochii pictorului îl captează, îl constrîng să intre în tablou, îi fixează un loc în acelaşi timp privilegiat şi obligatoriu, extrag din el speța lui luminoasă şi vizibilă şi o proiectează pe suprafața inaccesibilă a pînzei întoarse cu reversul spre privitor. Acesta îi vede invizibilitatea devenită vizibilă pentru pictor şi transpusă într-o imagine definitiv invizibilă pentru el însuşi »[2].

Narcisismul reciproc al privirilor care se privesc reprezintă un moment ulterior acestei captivități inițiale, inevitabile pentru cel ce îşi asumă riscul de a privi tabloul. El nu înseamnă o libertate dobîndită de privitor ci doar o nuanță mai puţin sesizabilă a captivității privirii contingente şi aleatoare (a spectatorului) în privirea absolută (a privitorului). Privirea spectatorului nu poate fi decît ulterioară şi nu poate fi privire decît cu prețul captivității într-o privire primordială care ordonează « spectacolul ». Privire « imperioasă » — privire captivă. Narcisismul nu este decît conştientizarea acestei fatale ierarhii. Postulînd prezența eventuală în spațiul dinaintea picturii a « spectatorului », entitatea aleatorie, indeterminată, proteică, Foucault instituie o contiguitate bruscă, o juxtapunere inevitabilă şi inevitabil violentă între două ordine de realitate: cel al tabloului şi cel al existenței concrete în care tabloul ca obiect se află cufundat. Această contiguitate vădeşte caracteristicile unei heterotopii care asociază, fără tranziție şi racord, două tipuri de spaţiu: cel plastic, cu două dimensiuni (ce creează, iluzoriu, perspectiva celei de a treia) şi cel obiectiv, tridimensional. Heterotopie exterioară spațiului picturii, în care acesta este cuprins ca termen al unei juxtapuneri de o revelatoare incongruenţă. În sfîrşit, această contiguitate a picturii cu lumea « spectatorului » alătură, fără meditaţie, ordinea necesară încorporată în structura plastică a tabloului şi ordinea aleatorie a spaţiului exterior acestuia, o ordine redusă la formele ei elementare: succesiune-substituție şi coincidență a privitorilor eventuali în « locul » impus de ordinea tabloului. Sub acest din urmă aspect, « vraja » picturii rezultă din eficiența structurantă a ordinii ca atare, din puterea ei de a « in-forma » amorfia, din atracția pe care rigoarea o exercită asupra dezordinii ce caută un principiu de organizare şi, poate, din angoasa acestei secrete fascinații. « Linia » tabloului se vădeşte « imperioasă » privitorului prin chiar faptul că îl instituie ca « Spectator », adică îi relevă posibilitatea unui raport cu lumea ordinii, un sens de acces în spațiul organizat de aceasta şi un principiu de determinare al prezenței lui incerte şi variabile.

VELÁZQUEZ, Las meninas (ansamblu şi detaliu 1—2)

Această rigoare la care tabloul constrînge privitorul cuprins în spațiul ordinii sale aparţine, cred, economiei mai cuprinzătoare a catharsis-ului. În cuprinsul ei, funcția soteriologică pe care o îndeplineşte fascinația ordinii apare în chip limpede. Este greu de ştiut dacă Foucault ar fi subordonat acestui înțeles raportul tabloului cu « Spectatorul » sau dacă numai interpretarea acestui raport ca heterotopie permite descrierea lui ca asociere, incongruent dar revelatoare, de « locuri » ale realului şi ale sensului. Este sigur, însă, că o altfel de heterotopie (de data aceasta un raport de « spaţii » textuale) pune în lumină faptul că ideea rolului soteriologic al mirajului rigorii poate fi citită, ca latență semantică, în adîncimea deschisă a textului lui Foucault. Printr-o convergență, în aparență bruscă şi neîntemeiată, un text al lui Salvador Dali face transparentă această profunzime în care s-a retras, ca pură virtualitate, ideea valorii soteriologice a ordinii, pe care vehemența « paranoic-critică » o exprimă cu atîta limpezime. Una dintre cele mai radicale « tentative de raționalizare » întreprinse de Dali a fost contestarea gîndirii existențialiste în care, cu acea aproximaţie prea puțin « critică » a patosului, nu afla, spre deosebire de Sartre, decît o expresie rudimentară de anti-umanism produsă de mirajul « sirenei lui Kirkegaard », ce « cînta ca o mică privighetoare fetidă »: « Totul era prin excelență ignobil iar omul însuşi era de prisos! Nu! le-a strigat Dali. Nu înainte ca totul să fie raționalizat. Nu înainte ca fiecare din spaimele noastre libidinoase să fie înnobilate şi sublimate prin frumusețea supremă a morții, urmînd drumul care duce la perfecțiunea spirituală şi la ascetism. Această misiune numai un spaniol putea s-o îndeplinească printre descoperirile cele mai urîte şi mai demonice ale tuturor timpurilor. De fapt, problema era să purificăm totul, să-i inventăm geometria metafizică. A trebuit să ne întoarcem spre demnitatea — oxid de argint şi verde-oliv a lui Velázquez şi Zurbaran, către realismul şi misticismul pe care le descopeream a fi asemănătoare şi consubstanțiale. A trebuit să integrăm realitatea transcendentă unui fragment oarecare şi întîmplător al realității pure, aşa cum a realizat aceasta imperialismul vizual absolut al lui Velázquez »[3].
« Frumusețea supremă a morții », în concepția lui Dali, nu implică nici un presupus estetism al euthanasiei, ci exprimă negarea salutară a ceea ce este fortuit şi amorf în « fragmentul » de realitate pe care imaginea « suprareală » îl « purifică » şi îl restituie formei necesare. Dali descrie acest proces de « asceză » printr-o analogie, implicită dar limpede, cu cel al renaşterii alchimice. Psihismul, aflat în faza *nigredo* (spaime libidinoase) a « putrefacției » (« privighetoarea fetidă » — simptom de *putredo*), va fi supus unui proces de « înnobilare » şi « sublimare », desfăşurat pe un traiect labirintic şi ascendent care aminteşte alcătuirea lăuntrică a *athanorului*. Acest « drum » spre « perfecțiunea spirituală » configurează o structură a ordinii care neagă haosul contingent şi « inventează », prin faptul însuşi al parcurgerii lui, o « geometrie metafizică ».

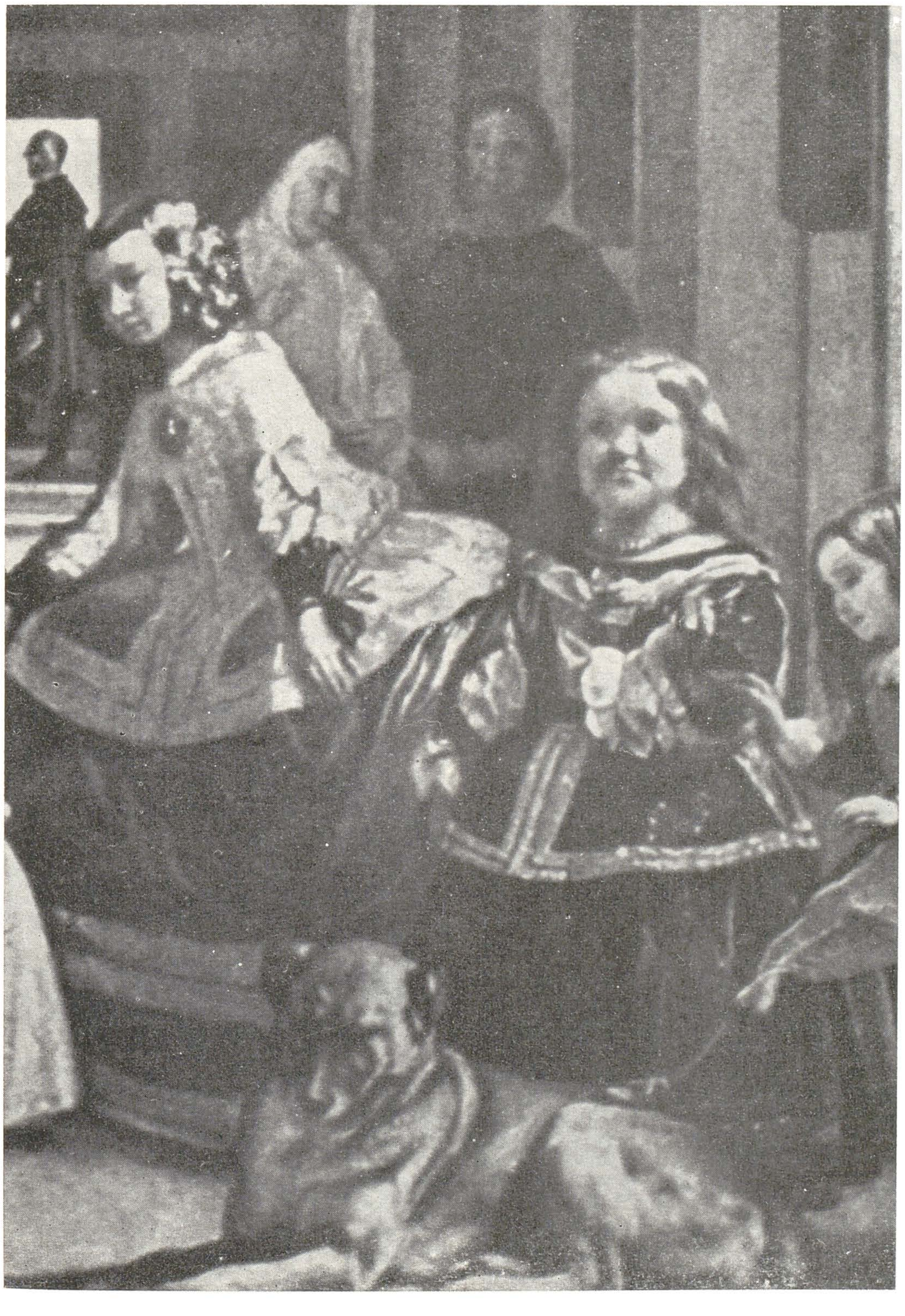
În tradiția hermetică, rezultatul procesului « spagiric » — psihismul reintegrat şi « renăscut » — era simbolizat prin « lapis philosophorum » (piatra filosofilor), cel mai adesea perfect sferică sau vădind un principiu clar de cristalizare, reunind « toate culorile » şi conciliind « contrariile » în desăvîrşirea ei.

Modelul de « demnitate » pe care Dali îl opune existențialismului aminteşte cîteva din atributele tradiționale ale acestui « lapis »; ele coagulează metafora unei bijuterii care asociază argintul arhaic cu smaragdul şi « integrează contrariile (« realismul » argintului oxidat şi « transcen-

dența » nestematei a cărei « viriditas » conotează speranța în « lapidariile » tradiționale).

Rigoarea felului în care instanța « critică » domină și controlează, în orice etapă, demersul asociației « paranoice » dovedește că metoda « paranoiei critice » preconizate de Dali, reactualizează structuri arhaice ale gîndirii, adică reprezintă un nivel istoric al « mentalității alchimice ». « Imperialismul vizual absolut » al lui Velázquez instituie o ordine catharctică prin eficiența căreia «spaima libidinoasă » se « sublimează » în seninătatea desăvîrșirii formei reglementate de o « geometrie transcendentă ». Această din urmă sintagmă denumește aceeași heterotopie pe care o instituie pentru Foucault « linia imperioasă » a privirii lui Velázquez; aceasta circumscrie, în spațiul amorf ce scaldă tabloul, « locul » privilegiat și obligatoriu al «Spectatorului », loc pe care îl înalță în « transcendența » spațiului pictat.

Deosebirile de sens sînt, însă, tot atît de importante, în acest caz, ca și analogia structurilor de viziune puse în relație. Patosul lui Dali încearcă să restituie omului « demnitatea » lui primordială, contestată o vreme de seducția morbidă (« mica privighetoare fetidă ») a pesimismului. Fiind vorba de o « renaștere », textul care o propovăduiește este amplificat de rezonanța unui subtext « armonic » în care se precizează elemente ale lexicului alchimiei — strategia prin excelență a palingenezei. Luciditatea sceptică a lui Foucault surprinde în virtutea absolutorie a ordinii sugerată de pictura lui Velázquez profeția unei « veniri » (avènement) a omului la finele unui ciclu de civilizație determinat de precumpănirea « epistemei » clasice: « În gîndirea clasică, scrie Foucault, cel pentru care există reprezentarea și care se reprezintă pe sine însuși în ea, recunoscîndu-se în ea ca imagine sau reflex, cel care înnoadă toate firele împletite ale « reprezentării în tablou », acela nu se află niciodată prezent în el. *Omul* nu exista înainte de sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Întocmai după cum lipsesc puterea vieții, fecunditatea muncii sau densitatea istorică a limbajului. Este o făptură foarte recentă pe care demiurgia culturii a fabricat-o cu propriile ei mîini, acum mai puțin de două sute de ani ... » [4]. Ca și cum, asemeni unei pure latențe suspendate în iminența actualizării ei, « omul » ar fi așteptat vreme de milenii « clipa de iluminare » menită să-l vădească. Stranie epifanie, pe care Foucault o definește printr-o serie de *oxymoroni* și care, deși provocată de o « mutație arheologică » radicală, conferă « recentei creaturi » un statut paradoxal și o « poziție ambiguă »: « Cînd istoria naturală devine biologie, scrie el, cînd analiza bogățiilor devine economie, cînd, mai ales, reflecția asupra limbajului se transformă în filologie și dispare acest *discurs* clasic în care ființa și reprezentarea își aflau locul comun, atunci, în mișcarea profundă a unei astfel de mutații arheologice, omul apare cu poziția sa ambiguă de obiect al unei cunoașteri și de subiect care cunoaște: suveran supus, spectator privit, el apare în acest loc al Regelui, pe care i-l fixau dinainte *Meninele*, dar din care, vreme îndelungată, a fost exclusă prezența lui reală. Ca și cum în acest spațiu vacant spre care era orientat întreg tabloul lui Velázquez, dar pe care acesta nu-l reflecta, totuși, decît prin hazardul unei oglinzi și ca prin efracție, toate figurile a căror alternanță, excludere reciprocă, întretăiere și pîlpîire o bănuiam (mode'ul, pictorul, regele, spectatorul) și-ar înceta dintr-odată dansul imperceptibil, ar încremeni într-un chip plin și ar cere ca întreg spațiul reprezentării să fie, în sfîrșit, raportat la o privire reală » [5]. Stranie epifanie a omului această afirmație *via negationis* a « prezenței lui reale » pe care tabloul lui Velázquez nu încetează de a o refula în dublu sens: spre « exterior », delimitînd fără echivoc suprafața pictată de « locul » deductibil al « prezenței » și în « interior » (în subconștientul pînzei, ca pe o pulsiune vinovată și inavuabilă), ascunzînd fața pînzei pictată de pictorul pictat și oferind « omului » doar un revers pictat ca pînză nepictată. Încă și mai stranie « prezența » a ceea ce, în mod inexplicabil, Foucault socotește a se fi vădit, « în sfîrșit », în contingența cărnii (figure pleine; regard de chair), negată ca atare de tablou și « sublimată » de oglinda mercurială, substitut al athanorului) în forma « spectrului » de toate valențele negative ale dublului specular — singura epifanie. Economia tabloului lui Velázquez nu admite în ceremonialul său « prezența reală » a « omului » ca atare ci doar « ivirea » lui « înnobilată » de « moartea » speculară ce-i conferă « frumusețea supremă » despre care vorbea Dali. Traiectorul reflexelor din *Las Meninas* compune, prin analogie, « drumul care duce la perfecțiunea spirituală » dar, spre deosebire de Foucault, nu pot desluși « prezența » pelerinului care parcurge această « cale a negației » spre a-și « lămuri » (în sens alchimic) pletora carnală prin « asceză ». Momentul « venirii » nu poate coincide cu acest ceas tîrziu al parabolei nici chiar în cazul « omului », efemeridă sortită unei precipitări ontice, unei arderi a duratei (mais il a si vie vieilli . . .). De aceea, pînza lui Velázquez nu mi se pare profetică. Dacă în ea se află, totuși, încifrată o iminență, aceasta este una care, în mod paradoxal, amînă la nesfîrșit momentul actualizării ei. Iar dacă ea anunță « clipa de iluminare » ce va vădi « prezența reală » a omului, această epifanie este a absenței unice, întreit afirmată de absența « modelului » (fixat într-un « loc » postulat în exteriorul tabloului), a dublului lui pictat și în prezența lui spectrală în oglindă (absența evidentă devenită evidență a absenței). Tabloul lui Velázquez interzice accesul « omului » lui Foucault în transcendența lui. Heterotopia lor este radicală. Singurul element de mediație rămîne oglinda care prin diseminarea savantă a reflexelor consacră ubicuitatea lui Hermes în întreaga pictură. Foucault poate avea dreptate cînd crede că tabloul este imperios prin promisiunea unui statut ontic « în sfîrșit » recunoscut. Cred, însă, că pînă să structureze amorfia umană, ordinea o « meduzează »; cred că pînă a fi trăită ca principiu de organizare, ordinea fascinează prin vertijul limitei și patosul efracției, ultima convulsie a amorfiei, înainte de a primi ordinea ca pe o fatalitate salutară. Ordinea creatoare de formă limitează ca strategie vitală; în cuprinsul ei, libertatea înseamnă iubirea conturului care individuează. Percepută, însă, din afara ei, ca pură exterioritate, ordinea este redusă la limita rudimentar coercitivă care stimulează impulsul de transgresiune. « Transcendența » pînzei lui Velázquez se deschide, prin semne vădite ale picturii, spre spațiul amorf care o înconjoară și pe care îl instituie prin chiar această deschidere, organizînd, în felul acesta, heterotopia ca inițiativă a unei realități « imperioase » ce emană din identitatea cu sine gradele ierarhice ale alterității. Dar prin aceeași mișcare prin care se deschide spre « locul » postulat al « privitorului », asemeni oricăror transcendențe îi interzice acestuia accesul în tablou pe această paradoxală « cale » cu un singur sens, vectorul ireversibil în invenția căruia culminează « geometria metafizică a » lui Velázquez.



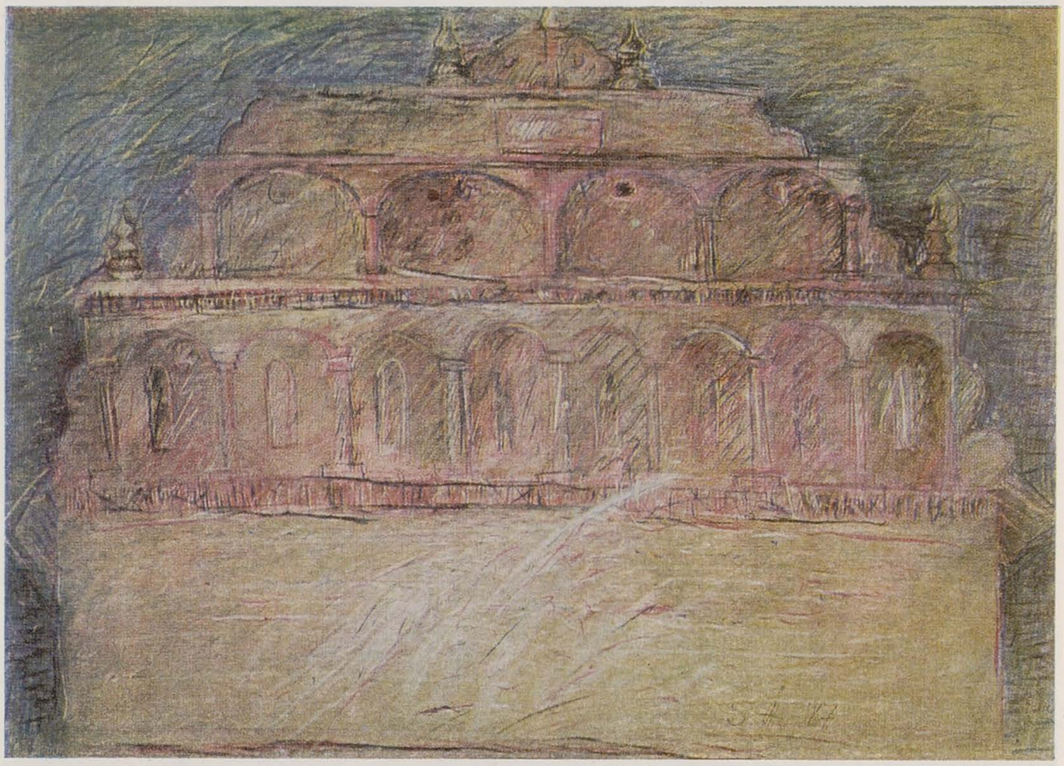
---

[1] Michel Foucault — *Les mots el les choses*, cap. *Les suivantes*, Gallimard, N.R.F., Paris, 1967, p. 20
[2] M. Foucault, *op. cit.*, p. 21
[3] Salvador Dali, *journal d'un génie*, Gallimard, N.R.F., Paris, 1974, pp. 34-35 (mai 1952)
[4] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 319
[5] *Ibidem*, p. 323

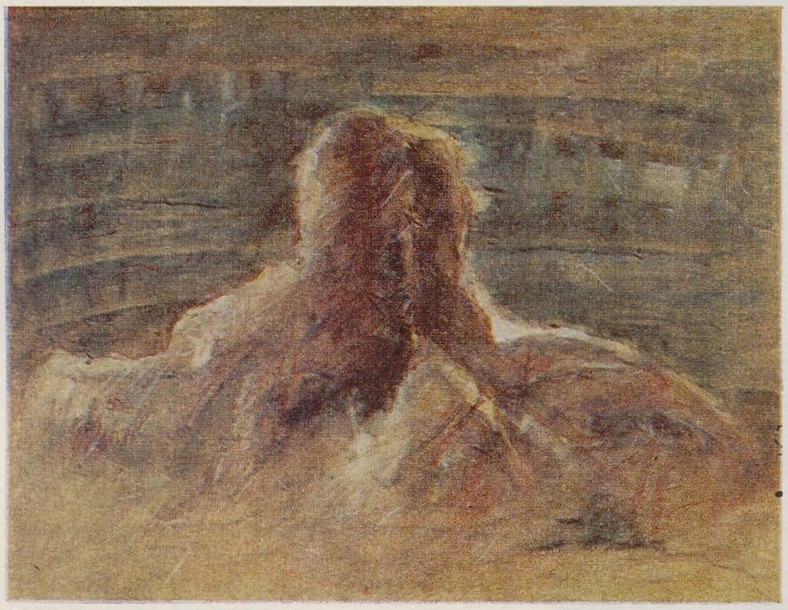
https://biblioteca-digitala.ro

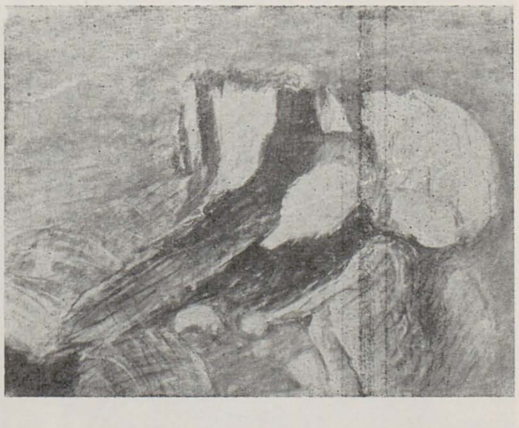
adrian samson

mihai ispir



La «Eforie», Adrian Samson și-a deschis prima expoziție personală în București, prezentînd mai cu seamă lucrări din ultimul său ciclu de uleiuri și desene colorate «Rădăcini». Tema ca atare s-a precizat la tînărul artist din Deva în mod firesc, o dată cu încheierea precedentului ciclu «Cetățile». Atracția ce o provoacă pentru Adrian Samson motivul arhitectural a putut fi dedusă și în recenta expoziție, atît din seria de lucrări interpretînd imaginea castelului de la Lăzarea, cît și prin cîteva picturi — expuse, probabil, cu titlul de repere cronologice — din chiar șirul amintit al «Cetăților». Fragmentele fațadei castelului din Lăzarea dobîndesc înfățișări emblematice, proiectate simetric, pe fonduri abstracte. Suprafețele, însă, palpită în hașurări și tușe fin vibrate, care compensează prin sensibilitate, ceea ce putea da impresia unei rigidități prea solemne. De altfel, premisele «Rădăcinilor» se citesc limpede în felul cum Adrian Samson abordează motivul «zidirii», sub diversele sale aspecte. El vede liticul, mineralul, materialul dur și inert ca un țesut organic, sau în orice caz, din perspectiva unei neîntrerupte metamorfoze a regnurilor. În fapt, «Rădăcinile» întruchipează o altă modalitate, complementară «Cetăților», a nostalgiei originilor, a elementarului și elementelor, potrivit tradusă, stilistic, într-un limbaj





informal cu sugestii biologice. Adrian Samson știe să apese, cînd și unde trebuie, pe pedalele expresionismului abstract, fără să-și supraliciteze propriul temperament, căci el rămîne un pictor de nuanțe și semitonuri, preferînd deocamdată griurile, negrurile și alburile colorate în general, raporturile de închis/deschis, exploziei cromatice. El pare astfel un discret «tenebrist» printre «fovii» generației optzeciste căreia, stilistic, chiar dacă nu și strict biografic, îi aparține. Oricum, expoziția sa a fost o demonstrație de temeinicie a demersului artistic, situîndu-l neîndoios pe Adrian Samson printre artiștii ce se cer urmăriți în continuare cu cel mai viu interes.

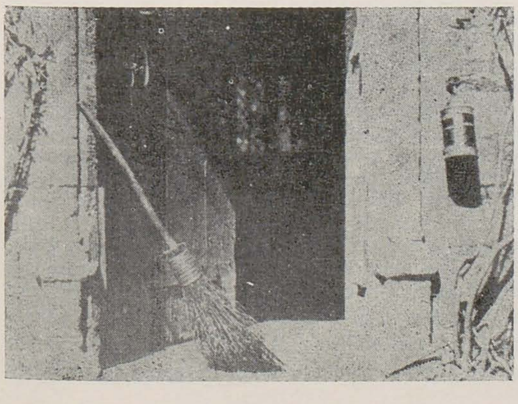
https://biblioteca-digitala.ro

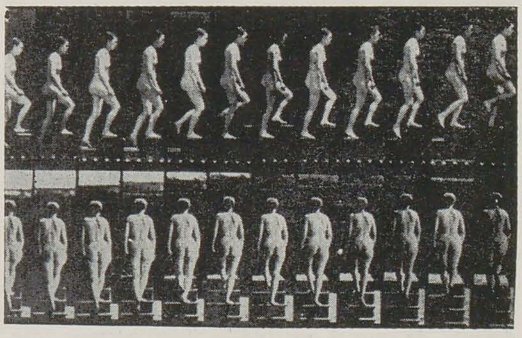
fotografia (1839—1989)

anca oroveanu

Fotografia a generat, succesiv, două convingeri contrare privind impactul apariției ei asupra artei: ea pune arta în primejdie pentru că lasă să se subînțeleagă (eronat) că ceea ce făceau pînă acum oameni adulați pentru meșteșugul lor face mai bine și mai repede un mecanism. Ea exhibă și absolutizează aspectele imitative ale activității artistice mascînd, opacizînd perceperea altora, infinit mai prețioase. Sau: fotografia obligă arta să-și revizuiască ținta luînd asupra sa sarcina imitației, a inventarierii complete a realului, realizînd această inventariere cu o precizie și credibilitate inaccesibile artei; ea eliberează arta pentru funcții de altă natură, care îi sînt ei, fotografiei, inaccesibile. « Nu e oare surprinzător că există pictori care se încăpățînează încă, un secol după invenția fotografiei, să facă, prin trudă și perseverență, ceea ce un Kodak permite să se obțină repede și mai bine? » — se întreabă Man Ray[1]; « Pictorul nu mai putea reprezenta o lume care fusese mult fotografiată. El s-a îndreptat, în schimb, către revelarea proceselor interne ale creativității, în expresionism și arta abstractă. (...) În loc să reprezinte o lume echivalentă celei pe care o cunoștea deja, artistul s-a orientat către prezentarea, antrenînd participarea publică, a procesului creației (...) Dăruind obiectelor un mijloc de auto-conturare, fotografia a catalizat o conturare a lumii interioare »[2] — observă McLuhan.

Fotografia este, în ambele cazuri, împinsă cu oroare, circumspecție sau admirație față de performanțele ei, în zona « simplei imitații »; ea poate accepta și valoriza deplin o atare circumscriere a domeniului său, sau poate, revoltîndu-se împotriva acestei reducții, tenta transgresarea ei, fie concurînd arta pe propriul ei teren, fie căutînd în resursele ei interne posibilitățile unei amplificări a acțiunii proprii. Fotografiei i se atribuie un rol, pe care ea pare să-l fi jucat, fără să o știe, în dezvăluirea unor virtualități proprii artei. E ca și cum generînd prin sciziparitate, din propriul său corp, o entitate care concentrează în sine parte din intențiile și procedurile ei, arta dobîndește, structural și funcțional, un corp înnoit. Dar remarci ca cele ale lui McLuhan, nu rare în literatura care își propune să așeze la locul cuvenit advenirea fotografiei în epoca modernă, sînt, s-ar părea, oarbe la unele dintre implicațiile pe care le poartă. Nu ni se spune doar — manifest — că dezbărată, despovărată de funcția imitativă, arta dezvoltă potențialități sădite în ea, dar concurate, blocate de aceasta; ni se spune și — latent — că privată de funcția imitativă, arta nu mai are un domeniu exterior ei de exercitare legitimă și că ea e astfel redusă la auto-prospecție, autoanaliză, auto-investigare și etalare a rezultatelor acestora; că primejdia la care e expusă o dată cu apariția fotografiei nu e cea de care se temea Baudelaire, de a deveni incapabilă să grăiască despre imaginar, ireal, inefabil, ci aceea, mai gravă poate, de a fi obligată să-și facă din sine propria hrană. Înțeleasă, înțelegîndu-se pe sine, în intervalul suscitat de convingerile mai sus enunțate sau prin reacție față de ele, fotografia a oscilat, în decursul existenței ei, între aceste extreme: ea este pură, obiectivă, netendențioasă, lipsită de *parti-pris*-uri de înregistrare a realului, mergînd, pe această cale, mult mai departe decît a putut vreodată (chiar dacă visa uneori să o facă) merge pictura. Căci ea poate înregistra ceea ce se află dincoace și dincolo de pragul vederii; aparatul « vede mai bine » decît ochiul; se poate spune chiar, ca Zola, că n-ai văzut cu adevărat un lucru pînă cînd nu l-ai văzut fotografiat, că abia fotografia îi certifică existența și vizibilitatea. Ea e o prelungire, o amplificare a organului vizual, care poate ajunge să vadă pentru și în locul nostru, căreia putem ajunge, aproape fără a avea conștiința că o facem, să-i cedăm, relegăm funcția vederii, abdicînd, noi înșine, de la dorința, pretenția de a vedea. Ea inventariază, clasează, depozitează pentru noi vizibilul,



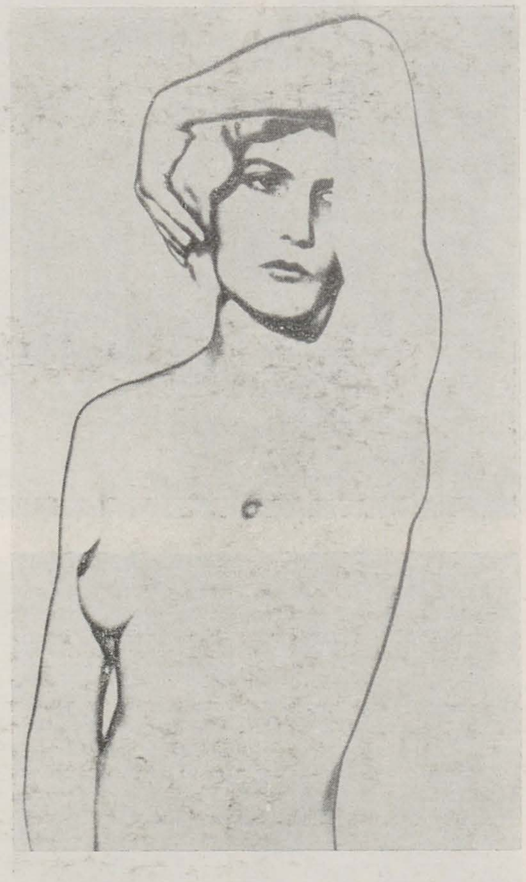


Anonim, circa 1860
WILLIAM HENRY FOX TALBOT, 1844
EUGENE ATGET, 1921
EDWARD MUYBRIDGE, 1886

https://biblioteca-digitala.ro

dispensîndu-ne de efortul de a-l investiga direct. Barthes se întreabă cu un prilej dacă japonezii, care fotografiază fără încetare în călătoriile lor turistice europene, se uită vreodată la fotografiile astfel obținute.
Și, pe de altă parte: fotografia e o rudă apropiată a picturii; ea poate face tot ce face pictura, nu doar atîta vreme cît aceasta își propune să înregistreze realul, ci și atunci cînd îl transformă, reconstruiește, filtrează subiectiv. Aceasta pare să fie convingerea care ghidează fotografia «pictorialistă» în diversele ei accepții, după cum e luată ca model pictura «istorică», cea impresionistă sau cea abstractă, după cum, plasîndu-se pe terenul artei, fotografia se mulează pe temele (genurile) ei sau vizează obținerea efectelor ei estetice. Fotografia se oglindește, în această ipostază a sa, în oglinda pe care i-o oferă arta, se constituie într-o umbră a artei care nu se poate elibera de referința la ea așa cum umbra nu poate exista — altfel decît în basme — decît pentru că un obiect o proiectează; și îi inversează, involuntar, procesul, pornind de la rezultatele ei și elaborînd demersurile permise de tehnica ei pentru a le obține la rîndu-i.
O deprindere (meteahnă?) a deceniilor mai timpurii ale secolului ne îndeamnă să căutăm «esența», specificul unui domeniu, ceea ce îi e ireductibil propriu, nucleul pornind de la care se constituie criteriile inerente desfășurării activității în interiorul său, ca și cele ale judecății de valoare emise cu privire la rezultatele acestei activități. În căutarea unei astfel de specificități ireductibile se află texte ca cel al lui Brandi în antologia de față. O căutare ale cărei rezultate ar permite, în fine — se poate spera — ca fotografia să-și dobîndească independența față de artă, de care par să o lege indestructibile atașe genetice. Domeniul de referință, tehnicile, procesul de elaborare sînt, în cele două — constată atari investigații — funciarmente distincte; dacă există suprapunere, ea e doar parțială și acest lucru nu așează fotogafia în cîmpul artei într-o poziție de subordonare; ci îl instituie

pe fotograf, fără a-l expulza din cîmpul esteticului, dar interzicîndu-i accesul în cel al artisticului, ca pe o speță aparte de făcător, *technites*: unul pentru care postura de spectator e crucială. Există, în istoria fotografiei, o dispută internă între fotografia concepută ca facere vs. fotografia concepută ca înregistrare (*making/taking*). Fotograful este pentru Brandi, ca și, mai devreme, pentru Bernard Shaw (dar pentru acesta fără să decurgă de aici expulzarea din artă) cineva care realizează, esențialmente, o activitate de selecție, discernere, emite opțiuni, preferințe în raport cu o experiență dată. El poate fi, ca și pictorul, emoțional, intelectual, profund angajat în această experiență; dar el nu o creează, nu o constituie, ci o fixează. De prisos, poate, să invocăm aici multiplele ocazii în care o astfel de atitudine e prezentă în interiorul artei înseși și rolul insidios pe care experiența fotografiei poate să-l fi jucat în configurarea unor astfel de atitudini în arta modernă și contemporană. E poate mai degrabă de spus că operînd în acest registru, fotograful se poate comporta în două moduri pe care înclin să le consider distincte. El poate recunoaște — și izola, fixa, în realitate — ocaziile în care aceasta «imită arta»; el plimbă asupra lumii ochiul, plin de un fin discernămînt al estetului și acțiunile sale pot fi înțelese prin referință la categoria — invocată aici în accepția ei cea mai largă — «pitorescului»; el sesizează, în periplul său, ceea ce e «picturabil»/fotografiabil. El se poate, pe de altă parte, plasa, în raporturile sale cu această lume, într-o atitudine de absolută disponibilitate, receptivitate, deschidere, îndreptînd asupra ei un ochi virgin de preconcepții, oricît de mitic ar fi un astfel de ochi. S-ar putea spune: dar nu sesizăm ceva ca interesant, ca semnificativ într-un mod oarecare, decît în virtutea unui interes deja orientat



modelat; venim către lume cu un set de valori măcar cețos întrevăzut. A doua atitudine e deci reductibilă la prima. Și totuși nu întru totul. Pentru prima atitudine lumea — sau un fragment al ei, e interesantă — fie că există sau nu conștiința limpede a acestui fapt — atunci cînd e deja «pusă în formă» — o formă cunoscută, certificată, acceptată ca «frumoasă». Va fi poate necesar ca fotograful să desăvîrșească, să accentueze sau atenueze cîte ceva. Surpriza e aici de a întîlni arta în viață, sau a putea s-o fabrici cu materialul furnizat direct de ea. Pentru a doua, evenimentul, împrejurarea, experiența sînt cele care dictează, impun, sugerează, indică o posibilitate de formă pe care o poartă în ele însele. În acest sens cei care pretind că fac (*make*) fotografii, sînt, lăsînd de o parte manipulările în diversele stadii ale procesului fotografic, înregistratori ai unei experiențe deja date, iar cei care se mulțumesc să înregistreze (*take*) — activi investigatori ai unor posibilități inedite de configurare și semnificare, oameni care *prospectează* lumea și nu o *aspectează* doar, pentru a mă servi, pervertindu-le, de vorbele lui Poussin.
Fotograful ghidat de o astfel de atitudine e spectator într-un sens special, în care poate să fi fost, ocazional, și pictorul, dar de o manieră mai puțin patentă și prin asta mai puțin disturbantă, dereglantă pentru corpul social. El e intrusul: spectator, martor, *voyeur*, vînător, cineva care se ocupă de captarea-capturarea realului, cu toate implicațiile, estetice și morale, care decurg de aici. Estetice: cum să conciliezi fidelitatea față de adevărul imediat, brut, cu dorința, tentația, necesitatea de a-i conferi formă, organizare, pregnanță vizuală și comunicațională. Morale: cum să împaci participarea personală cu suspensia ei, trăirea afectivă cu detașarea, implicarea directă în eveniment cu

obligația înregistrării lui. Cu astfel de interogări ne confruntă texte ca cele ale lui Rudolf Arnheim sau Susan Sontag.
Fotograful e, în fine, spectator și într-un alt mod, care îl apropie și desparte în același timp de pictor. Dacă admitem, alăturîndu-ne celor care o confirmă, că fotografia a catalizat, prin reacție, o orientare, în pictură, către interioritate și abstracție, e poate în aceeași măsură semnificativ faptul că se poate vorbi măcar de o coincidență cronologică între existența mai timpurie a fotografiei și o deplasare, în cadrul picturii, în structura imaginii, care s-a manifestat prin destabilizarea perspectivei ca mod de construire al imaginii și a antrenat, în consecință, o destabilizare a poziției de exterioritate presupuse de ea pentru pictor în raport cu imaginea

ce care o elaborează. « Noi vom pune spectatorul în centrul tabloului »[3], citim în Manifestul tehnic al picturii futuriste; « sînt parte a picturii, mă plimb în jurul ei, lucrez din cele patru părţi ale ei şi pot fi, literalmente, în pictură »[4], spune Pollock; « Motivul pentru care pictez pînze mari (. . .) e tocmai pentru că vreau să mă arăt foarte intim şi uman.

A picta o pînză mică înseamnă a te plasa în afara experienţei tale, a o aborda cu un aparat de proiecţie dublă sau o lentilă reductoare. Oricare ar fi maniera voastră, sînteţi înăuntru »[5], spune Mark Rothko. Din aceast unghi de vedere fotografia e congenital, ca să spunem aşa, spectatoare, căci, cu toate imensele perfecţionări tehnice, ea continuă să opereze în prelungirea unor procedee şi instrumente care menţin fotograful (sau obiectivul) în vîrful piramidei vizuale albertiene, la distanţă, fie ea cît de mică sau cît de mare — fizică şi psihologică — de planul imaginii, care se formează ca *taglio*, secţiune, în această piramidă. Dacă ar fi să căutăm, la rîndul nostru, esenţa, specificitatea imaginii fotografice, limita internă ei, care nu poate fi depăşită, ea este, poate, aceasta. (E, desigur, posibilă, încălcarea ei, atunci cînd se utilizează fenomenul foto-sensibilităţii ca atare — cum a făcut-o, la începuturile fotografiei, W.H. Fox Talbot, mai tîrziu Man Ray şi alţii — sau, la celălalt capăt al procesului, prelucrînd fotografia prin colaj, intervenţii, ş.a. Dar în primul caz se utilizează o însuşire care e condiţia fotografiei fără a fi ea însăşi; în al doilea, fotografia e utilizată ca bază, sau element între altele, pentru o elaborare ulterioară, în care calitatea ei de a fi fotografie devine subordonată.) În acest sens disputa cu privire la raporturile dintre fotografie şi artă a fost, poate, prost plasată. Fotografia s-a încrucişat cu pictura într-un anumit moment de existenţă a acesteia. Ea este un vlăstar tardiv al unor intenţii, unor vizări similare celor care au constituit pictura europeană în accepţia ei perspectivală. Ea a preluat parţial unele din funcţiile pe care pictura le îndeplinea odinioară astfel înarmată, pentru că nu exista tehnică alternativă care să le poată îndeplini; şi a preluat, printr-o confuzie generată de convingerea tacită că un cadru perspectival e indispensabil constituirii imaginii artistice, funcţii propriu-zis artistice. Iar sudura odată constituită a continuat să existe şi atunci cînd pictura s-a emancipat de perspectivă şi împreună cu ea de multe din implicaţiile pe care o asemenea modalitate a imaginii le conţinea. S-ar zice că numai această coincidenţă, ce ne poate apare, pentru o clipă măcar, aproape fortuită, a generat întreaga problematică a fotografiei ca artă. Şi totuşi legătura dintre ele e profundă, indestructiblă, acolo unde ambele se întîlnesc, în condiţia cea mai generală şi cea mai primară care le e comună: sînt imagini; se întîlnesc, de asemeni, în revolta împotriva acestei condiţii, atunci cînd fiecare, pe un teren care îi e propriu, sau ambele, pe un teren comun, încearcă, din nou şi din nou, să o depăşească, afirmîndu-se ca autentic fapt existenţial sau ca entitate deplin autonomă.

ANTOLOGIE

În aceste zile deplorabile o industrie nouă a apărut, care a contribuit, nu în mică măsură, la a confirma prostia în credinţa ei şi a ruina ceea ce mai putuse rămîne divin în spiritul francez. Această mulţime idolatră postula un ideal demn de ea şi adecvat naturii ei, sîntem înţeleşi. În materie de pictură şi statuară *credo*-ul actual al oamenilor de lume, mai ales în Franţa (. . .), este acesta: « Cred în natură şi nu cred decît în ea (există raţiuni serioase pentru asta). Cred că arta este şi nu poate fi decît reproducerea exactă a naturii (o sectă timidă şi disidentă ar dori ca obiectele naturii respingătoare să fie îndepărtate, precum oala de noapte sau un schelet). Astfel industria care ne-ar dărui un rezultat identic cu natura ar fi arta absolută ». Un zeu răzbunător a satisfăcut dorinţele acestei mulţimi. Daguerre a fost Messia sa. Şi atunci ea îşi spuse: « De vreme ce fotografia ne dă toate garanţiile exactităţii (ei cred asta — lipsiţi de minte ce sînt !) arta este fotografia ». Din acest moment societatea imundă s-a repezit, ca un unic Narcis, să-şi contemple imaginea trivială pe metal. O nebunie, un fanatism extraordinar i-a cuprins pe toţi aceşti adoratori ai soarelui.(. . .) Poezia şi progresul sînt doi ambiţioşi care se urăsc cu o ură instinctivă şi cînd se întîlnesc pe acelaşi drum trebuie ca unul să servească celuilalt. Dacă e permis fotografiei să înlocuiască arta în unele din funcţiile ei, ea o va suplanta şi corupe curînd total, graţie alianţei naturale pe care o găseşte în prostia mulţimii. Trebuie deci ca ea să revină la adevărata sa îndatorire, care e cea de a fi servitoarea ştiinţelor şi artelor, dar o servitoare foarte umilă, ca imprimeria şi stenografia, care n-au creat, nici înlocuit literatura. Să îmbogăţească rapid albumul călătorului, redînd ochilor săi precizia care lipseşte memoriei sale, să împodobească biblioteca naturalistului, să exagereze animalele la microscop, să fortifice chiar, prin cîteva informaţii, ipotezele astronomului, să fie în fine secretara şi păstrătoare oricui are nevoie, în profesia sa, de absoluta exactitate materială, pînă aici toate bune. Să salveze de uitare ruinele gata să se prăbuşească, stampele, cărţile şi maunuscrisele pe care timpul le devoră, lucrurile preţioase a căror formă va dispare şi care cer un loc în arhivele memoriei noastre şi o vom aplauda, arătîndu-i recunoştinţa noastră. Dar dacă îi e permis să impieteze asupra domeniului impalpabilului şi imaginarului, asupra a tot ce nu valorează decît pentru că omul îşi depune acolo sufletul, vai nouă ! (. . .) E oare permis să presupunem că un popor ai cărui ochi se obişnuiesc să considere rezultatele unei ştiinţe materiale ca produse ale frumosului, nu-şi va fi diminuat, după un timp oarecare, în mod surprinzător, facultatea de a simţi ceea ce e mai eterat şi mai imaterial?

Charles Baudelaire, *Salon 1859, Le public moderne et la photographie*, în *Curiosités Esthétiques. L'art Romantique*, Garnier 1962, pp. 317-20

(. . .) nu e oare surprinzător că există pictori care se încăpăţînează încă, un secol după invenţia fotografiei, să facă, prin trudă şi perseverenţă, ceea ce un Kodak permite să se obţină repede şi mai bine (. . .) Aud că fotografia nu e artistică ! Reproş pentru unii, elogiu pentru alţii. O formă de expresie nu e capabilă de evoluţie şi de transformare decît în măsura în care nu e artistică.
Pictor eu însumi, am ajuns să mă slujesc de placa sensibilă pentru tot ce ţine de reproducerea materială. Afirm că poezia nu pierde aici nimic. (. . .) Fotograful, de altfel, nu e limitat doar la rolul de copist. El e un minunat explorator al acelor aspecte pe care retina noastră nu le va înregistra niciodată şi care, în fiecare zi, îi contrazic cu atîta cruzime pe idolatrii viziunilor cunoscute, atît de puţin numeroase, şi al căror ocol a fost făcut mut înainte ca un navigator îndrăzneţ să facă înconjurul lumii.
Am încercat să prind acele viziuni pe care crepusculul sau prea via lumină, sau fugacitatea lor, încetineala aparatului nostru ocular, le ascund simţurilor noastre. Am fost întotdeauna surprins, adesea uimit, uneori literalmente « răpit ». Fotografia şi fratele ei cinematograful întîlnesc prin asta pictura aşa cum se impune ea oricărui spirit conştient de necesităţile morale ale lumii moderne. . .

Man Ray, 1926, în *Paris Soir*, 23 mai, apud Man Ray. *L'immagine fotografica, a cura di Janus*, ed. La Biennale di Venezia 1977, p. 211

Se întîmplă adesea — şi acesta e unul din farmecele fotografiei — ca operatorul însuşi să descopere, după examinare, poate mult timp mai tîrziu, că a reprezentat multe lucruri despre care nu ştia nimic la vremea aceea. El descoperă inscripţii şi date pe clădiri, afişe tipărite lipite pe ziduri (. . .)

William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844

După părerea mea nu poţi afirma că ai văzut în mod complet ceva pînă cînd nu ai văzut fotografia acelui lucru, revelînd o mulţime de detalii care altfel ar fi rămas neobservate şi care, în majoritatea cazurilor, nu puteau fi distinse.

Émile Zola, *Photo-Miniature*, nr. 21, dec. 1900, p. 396

Această exactitate e ceea ce aş dori să obţin; e admirabil, dar nu trebuie să o spunem.

Jean-Dominique Ingres, unui discipol, apud Cesare Brandi, *Le due vie*, Laterza Bari, 1966, p. 144

Odată şi odată fotografia va face treaba lui Velázquez şi Pieter de Hoogh, cu culoare cu tot. . . Selecţie şi reprezentare, care înseamnă 99% din producţia noastră anuală de artă, aparţin de aici, înainte fotografiei.

George Bernard Shaw în 1901, apud Helmut & Alison Gernsheim, *A Concise History of Photography*, Thames and Hudson 1971, p. 186

Orice « şmecherie, truc sau scamatorie » de orice fel sînt permise fotografului. Este îndatorirea sa imperativă să evite ceea ce e meschin, golaş şi urît şi să ţintească să-şi înalţe subiectul, să evite formele stîngace şi să corecteze ceea ce e lipsit de pitoresc. Se pot realiza multe şi se pot face imagini minunat de frumoase printr-un amestec de real şi imaginar.

Henry Pech Robison, *Pictorial Effect in Photography*, London 1869, p. 51

/Fotografia/ e superioară gravurii în metal, xilogravurii, desenului în cărbune în acurateţea redării perspectivelor şi e inferioară picturii doar prin absenţa culorii şi abilitatea de a reproduce cu exactitate relaţiile tonale. (. . .)

/Retuşul/ e procesul prin care fotografia bună, proastă sau indiferentă e convertită într-o pictură sau un desen prost. Tehnica fotografică e perfectă, nici un astfel de adjuvant îndoielnic nu îi e necesar. (. . .) Trebuie înţeles cu limpezime că aşa-numita « neclaritate » nu trebuie dusă pînă la punctul în care *distruge structura* unui obiect, altminteri ea devine observabilă şi atrăgînd privirea compromite armonia, fiind, în acest caz, la fel de dăunătoare pe cît poate fi excesiva claritate . . . Nimic în natură nu are o limită clară, fiecare lucru e văzut în raport cu un altul şi contururile lui se pierd pe nesimţite în acest alt lucru, adesea în mod atît de subtil încît nu poţi distinge unde începe unul şi sfîrşeşte celălalt. În acest amestec de decizie şi indecizie, de găsire şi pierdere, se află întregul mister şi farmec al naturii.

Peter Henry Emerson, *Landscape on the Norfolk Broods*, 1866, apud Beaumont Newhall, *The History*, MOMA, New York 1964, pp. 97-98

Problema fotografului este de a realiza cu claritate limitările şi în acelaşi timp calităţile potenţiale ale mijlocului său, căci tocmai aici onestitatea, nu mai puţin decît intensitatea viziunii sînt cerinţele unei expresii vii. Aceasta înseamnă un real respect faţă de lucrul din faţa sa, exprimat în termeni de clar-obscur. . . printr-un evantai de aproape infinite valori tonale care se află dincolo de abilitatea unei mîini umane. Realizarea deplină a acestui lucru are loc fără trucuri sau manipulări, prin utilizarea metodelor fotografice pure.

Paul Strand, *Seven Arts*, II, 1917

(. . .) limitările fotografiei sînt atît de grave încît, deşi rezultatele pot prilejui — şi o fac cîteodată — plăcere estetică, acest mijloc trebuie întotdeauna considerat ca fiind de cel mai jos rang între arte. Căci individualitatea artistului e handicapată, pe scurt, abia dacă se poate manifesta, controlul imaginii e posibil doar în *slabă* măsură, prin diversificarea focalizării, expunerii (dar asta înseamnă să lucrezi pe dibuite), prin developare (. . .) şi în fine prin anume opţiuni privind metodele de tipărire.
Dar forţele de selecţie şi excludere în general sînt fatalmente limitate, constrînse prin bariere fixe şi înguste (. . .) Pe scurt, mă alătur celor care susţin că fotografia e o artă foarte limitată. Regret profund că am ajuns la această concluzie.

Peter Henry Emerson, *The Death of Naturalistic Photography*, 1891, apud B. Newhall, *op. cit.*, p. 99

Fotografia este non Artă. Ea nu este nici măcar o artă. Arta e expresia concepţiei unei idei. Fotografia e verificarea plastică a unui fapt. Diferenţa între Artă şi Fotografie e diferenţa esenţială între Idee şi Natură. (. . .)

Marius de Zayas, *Photography*, 1913, apud Man Ray, *L'immagine fotografica*, ed. cit., p. 224

Alegerea, cadrajul, individuarea simbolică sînt comune picturii şi fotografiei: ceea ce am numit constituirea obiectului. Dar în această fază se opreşte fotografia, la care se poate recunoaşte o aspiraţie către formă, nu şi condiţia formei: la aceasta ajunge doar pictura, prin formularea imaginii. Faptul de a împărtăşi cu pictura prima fază nu limitează însă fotografia la a fi simplu fapt optic brut; în această primă fază, într-adevăr, investirea simbolică, esenţială pentru artist în alegere şi cadraj, trebuie recunoscută şi fotografului (. . .)
Fotograful, intenţionînd într-un mod definit modelul în poză (iar în poză e şi peisajul, extras, prins, într-o determinată lumină şi oră), ştie că asta e ceea ce poate să facă, fie şi cu o margine de aleatoriu care se introduce în procedura mecanică a developării, fixării, copierii şi tipăririi. Astfel încît, oricît ar putea interveni în aceste ultime trei faze, ele nu vor fi decît extensiunea primului moment de individuare simbolică, şi nu o formulare a acelei individuări. Ele vor putea duce la diverse *interpretări* ale înregistrării iniţiale, dar nu la o formulare diversă. Paralela e atunci cu cerneluirea, alegerea hîrtiei şi a modului de imprimare a unei gravuri, nu cu execuţia unei picturi în raport cu prima constituire a obiectului. Deci fotograful, în actul de a înregistra imaginea sa, ştie că acest act reprezintă un scop în sine, absolut ireversibil şi non-surogabil, altfel decît printr-o altă înregistrare. În faţa acestui model în poză, în care investeşte o întreagă stare de spirit particulară, adică îl intenţionează într-un anumit mod în acelaşi timp flagrant şi obscur, el procedează ca cineva care intenţionează să şi-l apropieze într-un fel oarecare, dar şi ca un spectator care trebuie să se limiteze la a-l suporta în acel mod: nu-l poate sublima altfel decît fixîndu-l.
Există deci o ambivalenţă în modul de a se pune în relaţie cu obiectul: pe de o parte conştiinţa îl vizualizează de o manieră aptă să-l izoleze şi să-şi facă din el un simbol particular şi inefabil, pe de alta aceeaşi conştiinţă nu poate ajunge să-l interiorizeze complet. Modelul rămîne extern, clişeul va fi *imaginea* acelui model extern. Se descoperă deci că din această *amorsată, dar nu consumată* interiorizare, prin care se ajunge să se acţioneze din exterior şi nu se poate ajunge, ca în pictură, la eliminarea modelului în formulare, prin care, tocmai, existenţialitatea modelului va fi eliminată, depinde nu absenţa formulării în fotografie, ci *imposibilitatea* formulării.
Conştiinţa, în măsura în care îşi propune ca scop să fixeze un anumit aspect intenţionat al modelului, dar să-i conserve existenţialitatea, nu poate să treacă la o formulare care să expulzeze această existenţialitate. Nu e deci o deficienţă a fotografiei, o incapacitate de a accede la cerul picturii, ci fotografia se plasează instituţional la distanţă de pictură şi deci şi atitudinea fotografului trebuie să se recunoască ca diversă de cea a pictorului. . . Atitudinea sa de bază faţă de model este şi trebuie să rămînă cea de spectator; şi pe această atitudine se inserează intenţionalităţile sale psihologice şi formale. Această diferenţă fundamentală între cele două atitudini pre-formale ale pictorului şi fotografului explică faptul că paralelismul a putut duce pînă la confuzie, pînă la a-l face pe Delaroche să spună că « odată cu fotografia moare pictura »

p. 24
BARBARA MORGAN, 1944
LEE FRIEDLANDER, 1967
MAN RAY, 1929
ANTONIO GIULIO BRAGAGLIA, 1911

p. 25
ANDRÉ KERTÉSZ, 1928
ROBERT FRANK, 1955

https://biblioteca-digitala.ro

(Sesiunea din 19 august 1839 a Academiei de ştiinţe din Paris, în care Arago face cunoscută invenţia lui Daguerre) (. .) Istoria fotografiei, care părea că poate fi scrisă în marginea celei a picturii, se revelează acum ca izvorul cel mai autentic pentru a putea înţelege transformarea care s-a operat în cîmpul artelor. Dincolo de motivaţiile aparente, situaţia actuală se vede deci caracterizată printr-o lentă substituire a atitudinii fotografului celei fundamentale a artistului Această substituţie a introdus în artist, inversînd-o, o ambivalenţa fotografului faţă de obiect. (. . .)
E uşor de văzut acum de ce dintre cele două ramuri principale în care s-a dezvoltat fotografia, una e cea legitimă, alta cea aberantă. (. . .) imaginea defocalizată nu este, prin asta, *formulată*. E doar un artificiu pentru a masca o constituire a obiectului care nu s-a produs, o investire simbolică trucată. (. . .) tirajul negativ, solarizarea, montaj, imagine fără cameră, microfotografie. Tara originară a acestui tip de fotografie stă în necunoaşterea modului de a prospecta obiectul care e propriu fotografiei, pentru a sugera stileme în care va rămîne mereu un procentaj prea înalt de existenţialitate pentru ca ele să poată deveni pictură şi prea mult artificiu pentru ca ele să poată rămîne autentică fotografie.

Cesare Brandi, *Le due vie*, Laterza Bari 1966, pp. 144-9

Pentru a ajunge de la tangibil la intangibil (ceea ce artiştii maturi în orice domeniu consideră parte a sarcinii lor) un paradox de un tip oarecare a constituit frecvent un ajutor. Pentru fotografie, a se elibera de tirania faptului vizual, de care e în mod inalienabil dependentă, un paradox este unica unealtă posibilă. Şi paradoxul-cheie pentru fotografia unică e de a utiliza « oglinda cu memorie » ca şi cum ar fi un miraj, aparatul o maşină de metamorfoze, iar fotografia o metaforă. . . Odată eliberat de tirania suprafeţelor şi texturilor existenţei şi formei, /fotograful/ le poate utiliza pentru a urmări un adevăr poetic.

Minor White, în *Art in America*, vol. 46, nr. 1, 1958, p. 52

Pe vremuri, cînd un pictor îşi instala şevaletul la vreun colţ de stradă ca să picteze piaţa oraşului, el era un om dinafară, privit cu curiozitate şi respect, dacă nu cumva cu ochi amuzaţi Este o prerogativă a străinului să contemple lucrurile în loc să aibă de a face cu ele sub altă formă. În afară de faptul că uneori le stătea oamenilor în cale, pictorul nu se amesteca în viaţa particulară a publicului din jurul său. Nimeni nu se simţea spionat şi nici măcar observat dacă se întîmpla să stea în linişte pe o bancă, căci era evident că pictorul priveşte şi înregistrează pe pînză altceva decît faptele momentului. Numai momentul reprezintă ceva particular, personal, iar pictorul privea dincolo de ceea ce se întîmpla în faţa lui, către ceva ce nu era nici măcar prezent, pentru că de fapt era prezent întotdeauna. Pictura nu denunţa în mod special pe nimeni. (. . .) Acelaşi lucru se poate spune şi despre multe fotografii. Dar nu şi despre instantaneul tipic; calitatea instantanee a fotografiilor manifestă o trăsătură de caracter unică pentru această artă. Fotografia face ceva nemaiauzit atunci cînd surprinde mişcarea în desfăşurarea ei. Forma accidentală a înfăţişării ei dezvăluie instantaneul ca pe un fragment, o mostră extirpată dintr-o acţiune a cărei întregire constă în ceva ce se află dincolo de domeniul picturii.
Fotografia pătrunde în lume ca un intrus şi deci creează o tulburare, exact aşa cum în fizica luminii un singur foton la nivel atomic tulbură faptele asupra cărora ne oferă informaţii, Fotograful adoptă o mîndrie de vînător în surprinderea spontaneităţii vieţii, fără a lăsa urme ale prezenţei lui.
(. . .) se poate observa că dacă cineva optează în favoarea aparatului fotografic, e posibil ca el să facă o demonstraţie împotriva formei. Forma este trăsătura caracteristică a oricărei arte tradiţionale. Forma este bănuită de a sluji sistemul consacrat, de a atenua pe plan psihologic impulsul crud al pasiunilor şi viselor, iar pe plan politic şi social nedreptatea, brutalitatea şi privaţiunile. Ca răspuns la asemenea acuzaţii nu putem decît să spunem că forma bună — departe de a secătui mesajul este, dimpotrivă, singurul mod de a-l face accesibil minţii. E suficient să aruncăm o privire asupra unei lucrări a unui mare fotograf social cum a fost Dorothea Lange pentru a ne da seama de elocinţa viguroasă a formei. (. . .) Forma este inevitabilă. (. . .)
Poate nu e o simplă întîmplare faptul că în reportajul documentar vedem adeseori diferite persoane marcînd în mod manifest prezenţa fotografului, fie expunîndu-se obiectivului acestuia într-un mod amuzat sau ceremonios, fie privindu-l cu o atenţie suspicioasă. Ceea ce pare că ni se arată aici este un bărbat şi o femeie după ce au muşcat din fructul pomului cunoaşterii. « Şi li s-au deschis ochii — spune cartea Facerii — şi ei au înţeles că sînt goi. » Acesta este omul supus observaţiei, căutînd o *persona*, preocupat de propria sa imagine, expus pericolului sau unei mari şanse, prin simplul fapt că este privit.

Rudolf Arnheim, *Ce este fotografia*, *Dialog*, vol. 6, nr. 2, 1977, pp. 47-51

Actul creator durează doar o clipă, un moment fulgerător de interrelaţie, abia suficient pentru ca să îndrepţi obiectivul şi să prinzi prada care îţi scapă în mica ta cutie.

Henri Cartier-Bresson, apud *Photography Year 1980*, Time-Life Books 1980, p. 22

Pentru mine fotografia este recunoaşterea simultană, într-o fracţiune de secundă, a semnificaţiei unui eveniment ca şi a preciziei organizării formelor care conferă acestui conţinut expresia adecvată. Sînt încredinţat că, în actul trăirii, descoperirea de sine e făcută simultan cu descoperirea lumii din jurul nostru, care ne poate modela, dar care poate fi, de asemenea, afectată de noi. Un echilibru trebuie stabilit între aceste două lumi — cea dinăuntrul nostru şi cea din afara noastră. Ca rezultat al unul proces reciproc constant, aceste lumi ajung să formeze una singură. Şi această lume e cea pe care trebuie să o comunicăm.

Henri Cartier-Bresson, apud *The Art of Photography*, Time-Life Books, 1971, p. 21

Pînă la şi inclusiv în momentul declanşării, fotograful lucrează într-un mod indubitabil subiectiv. Prin alegerea abordării tehnice (care este o unealtă de control emoţional), prin selecţia subiectului de menţinut în limitele suprafeţei sale negative şi prin decizia privind momentul exact, climactic, al declanşării, el amalgamează variabilele interpretării într-un tot emoţional.

W. Eugene Smith, apud *The Art of Photography*, ed. cit., p. 19

Pentru mine fotografia documentară înseamnă a face fotografii astfel încît privitorul nu se gîndeşte la cine a făcut fotografia.

Aaron Süskind, apud *Documentary Photography*, Time-Life Books 1972, p. 102

Starea mentală a fotografului în cursul creaţiei e un vid . . . O minte într-un fel special vidă — cum poate fi ea descrisă adecvat cuiva care nu a trăit experienţa? « Sensibil » e un cuvînt. « Sensibilizat » e mai bine, căci nu e vorba doar de o minte sensibilă în lucru, ci şi de efortul din partea fotografului de a atinge o astfel de condiţie. « Pătruns de simpatie » spune ceva, dacă înţelegem prin asta o deschidere mentală care la rîndul ei duce către comprehensiune, înţelegere a tot ce e văzut. Fotograful se proiectează pe sine în tot ce vede, identificîndu-se cu tot, pentru a înţelege şi simţi mai bine.

Minor White, apud *The Art of Photography*, ed. cit., p. 17

Vedem, cum se spune, în termenii educaţiei noastre. Privim lumea şi vedem ceea ce am învăţat să credem că e acolo. Am fost condiţionaţi în direcţia unor *aşteptări* şi, într-adevăr, e în mod deosebit important să cădem de acord cu privire la funcţia obiectelor. Dar, ca fotografi, trebuie să învăţăm să suspendăm credinţele noastre. Mişcă obiectele cu ochii, spre stînga, de jur împrejur, spre dreapta. Observă-le crescînd pe măsură ce te apropii, grupîndu-se şi regrupîndu-se pe măsură ce îţi modifici poziţia. Treptat apar relaţii şi uneori ele se afirmă cu autoritate. Şi iată imaginea ta.

Aaron Süskind, apud *The Art of Photography*, ed. cit., p. 18

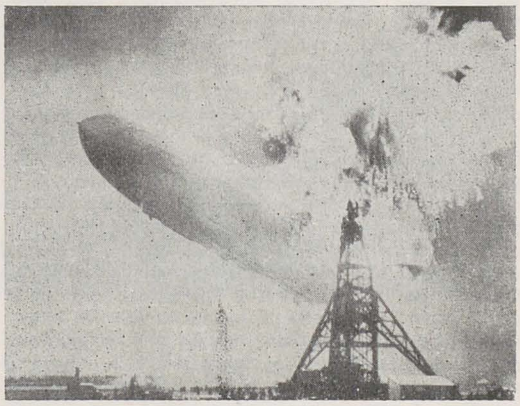
Am fost adesea acuzat că deformez în mod deliberat subiectele pentru a le conforma punctului meu de vedere. Mai presus de orice ştiu că viaţa, pentru un fotograf, nu poate fi o chestiune de indiferenţă. Opinia constă adesea într-un anume fel de critică. Dar critica poate proveni şi din afecţiune. E important să vezi ceea ce e invizibil altora — poate o privire de speranţă sau de tristeţe. De asemenea, întotdeauna, reacţia

RICHARD AVEDON, 1958
DIANE ARBUS, 1963
SAM SHERE, 1937

instantanee faţă de *tine* e cea care produce fotografia. (. . .) Am văzut ceva ascuns şi ameninţător. E important să vezi ceea ce rămîne invizibil altora. Nu simţi nici o tandreţe.

Robert Frank, apud *Documentary Photography*, ed. cit., pp. 165, 166

O fotografie nu este doar rezultatul unei întîlniri între un eveniment şi un fotograf; a face fotografie este un eveniment în sine, şi unul cu drepturi încă şi mai peremptorii. (. . .) Modul nostru de a sesiza o situaţie este acum el însuşi articulat de intervenţia camerei omniprezente; aparatura fotografică sugerează convingător că Timpul constă din evenimente interesante, evenimente demne de a fi fotografiate. Acest lucru, la rîndul său, face simţit faptul că orice eveniment odată în curs şi oricare ar fi caracterul său moral, ar trebui lăsat să-şi atingă completiunea, astfel încît altceva să fie adus în lume, fotografia. Odată evenimentul încheiat, fotografia va continua să existe, conferind evenimentului un fel de imortalitate (şi importanţă) de care altfel nu s-ar fi bucurat. În timp ce oamenii reali se află acolo omorîndu-se între ei, fotograful stă în spatele aparatului creind un subţire element dintr-o altă lume : lumea imaginii care pretinde să ne supravieţuiască tuturor. A fotografia este esenţialmente un act de non-intervenţie (. . .) cît de plauzibil a devenit, în situaţii în care fotograful are de ales între o fotografie şi o viaţă, să aleagă fotografia. Persoana care intervine nu poate înregistra; persoana care înregistrează nu poate interveni. (. . .) Într-o lume dominată de fotografie toate graniţele par arbitrare. Orice poate fi separat, făcut discontinuu, faţă de orice altceva : tot ce e necesar e să încadrezi subiectul altfel (invers, totul poate fi făcut adiacent cu tot). Fotografia întăreşte o perspectivă nominalistă



asupra realităţii sociale ca fiind constituită din mici unităţi aparent infinite ca număr — aşa cum numărul fotografiilor care poate fi făcut unui obiect e nelimitat. Prin fotografie lumea devine o serie de particule non-relaţionale, autonome; iar istoria, trecută şi prezentă, un set de anecdote şi *faits divers*. (. . .) E o perspectivă asupra lumii care neagă interconectarea, continuitatea, dar care conferă fiecărui moment caracterul unui mister. Obiectele au înţelesuri numeroase; într-adevăr, a vedea ceva în forma unei fotografii înseamnă a întîlni un potenţial obiect de fascinaţie . . . Fotografiile, care nu pot, ele însele, să explice nimic, sînt inepuizabile invitaţii la deducţie, speculaţie şi fantezie.
Fotografia ne spune că ştim despre lume dacă o acceptăm aşa cum aparatul o înregistrează. Dar asta e opusul înţelegerii, care începe de la a *nu* accepta lumea aşa cum arată. Orice posibilitate de înţelegere e înrădăcinată în abilitatea de a spune nu. Strict vorbind, nimeni nu înţelege niciodată nimic dintr-o fotografie. Desigur, fotografiile umplu golurile în imaginile noastre mentale ale trecutului şi prezentului. Totuşi, redarea fotografică a realităţii trebuie să ascundă întotdeauna mai mult decît revelează. (. . .) Cunoaşterea dobîndită prin fotografii va fi întotdeauna un fel de sentimentalism, fie el cinic sau umanist. Va fi o cunoaştere la preţ de sold — o aparenţă de cunoaştere, o aparenţă de înţelepciune, aşa cum actul de a fotografia e o aparenţă a luării în posesiune, o aparenţă a violării. (. . .) A simţi necesitatea de a avea realitatea confirmată şi experienţa intensificată prin fotografii e un consumerism estetic de care azi e stăpînită toată lumea (. . .). În ultimă instanţă a avea o experienţă devine identic cu a o fotografia şi a participa la un eveniment public, devine, în din ce în ce mai mare măsură, echivalent cu a-l privi în formă fotografică. Acest, cel mai logic dintre esteţii secolului al XIX-lea, Mallarmé a spus că totul în lume există pentru a sfîrşi într-o carte. Astăzi totul există pentru a sfîrşi într-o fotografie.

Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Strauss Giroux, New York 1978, pp. 11-24

Scopul meu este în acest moment să fac fotografiile mele să arate în aşa măsură ca fotografii, încît dacă cineva nu are *ochi* şi nu *vede*, ele nu vor fi văzute — şi totuşi cine le-a privit o dată nu le va mai putea uita.

Alfred Stieglitz, *Amateur Photography*, 1923, sept. 19, p. 255

Am început să simt că fotografia e mai degrabă o oglindă decît o fereastră. Ideal ar trebui să fie o oglindă funcţionînd în dublu sens şi modul în care atenţia e direcţionată determină cît din reflexul tău pătrunde în ea. Preocuparea mea actuală — a sparge oglinda.

Charles Harbutt, *Photo-Graphy*, 1978, nr. 4

O fotografie e un secret despre un secret. Cu cît îţi spune mai mult, cu atît ştii mai puţin.

Diane Arbus, apud *Documentary Photography*, ed. cit., p. 204

---

1 Man Ray, v. antologia de faţă
2 Marshall Mc Luhan, *Understanding Media*, London 1969, pp. 207, 215
3 Manifestul tehnic al picturii futuriste, apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 337
4 Jackson Pollok, *Possibilities I*, New York, Winter 1947-8
5 Mark Rothko, apud *Depuis 45. L'art de notre temps*, ed. La Connaissance, Bruxelles 1969, p. 156

https://biblioteca-digitala.ro

aniversări

cîteva considerații cu privire la fotografie ca artă

ruxandra balaci

HENRI CARTIER BRESSON, 1963
HECTOR RONDIN, 1962

În fotografia tradițională funcția utilitară și funcția estetică sînt indisolubil legate. Însă, în timp ce în a doua jumătate a secolului trecut — epoca de pionierat a fotografiei — era accentuată îndeosebi prima funcție, cea de-a doua fiindu-i, măcar din punct de vedere intențional subordonată, în secolul nostru, mai cu seamă în cadrul experientelor din ultimele decenii, cea de-a doua funcție devine prevalentă, uneori tinzînd să o suprime pe prima sau, în orice caz, să o relege în subteran. Dacă privim fotografia strict ca formă de artă și nu sub incidența utilitară (originară de altfel: fotografia ca prezervare *talequale* a unei imagini din realitate, încărcată de valențe documentare, nostalgic-mnemonice, etc.) poate fi detașată de ontologicul pentru ea « referent photographique » (însemnînd în terminologia lui Barthes, ceea ce apare reprezentat în fotografie, la ce se referă fotografia). Componentă obiectivă — ceea ce se fotografiază, « referentul fotografic » — este permeată de subiectivitatea « ochiului care gîndește » al fotografului. (În ceea ce privește receptorul, prima componentă implică privire critică, cercetare analitică, cea de-a doua atracție empatică, pentru fiecare în mod diferențiat, personal.)
Sînt sesizabile etape evolutive în autonomizarea funcției estetice a fotografiei:
1. prima etapă, în care « referentul » este extrem de prezent, generînd caracterul (aproape în exclusivitate) documentar al fotografiei (valențele estetice sînt relegate în plan secundar).
2. accentuarea calităților și relațiilor estetice (caracterul reprezentațional-documentar trece în planul doi): expresivitatea obiectului devine protagonistă, susceptibilă de transformări metaforice.
3. acumularea de valențe estetice multiple conduse la formarea unei « alte » imagini, autonomă estetic vis-à-vis de referentul fotografic (bineînțeles imaginea documentară poate contin ua să existe ca domeniu de sine stătător).
O evoluție deci, de la ierarhii, convenții de construcție a imaginii (de reprezentare, impostare, recuzită etc.) la ieșire din convenție, spontaneitate, anulări (și inversări) de ierarhii, nonconformisme vizuale în captarea realității; de la expresia multiformă, pregnant palpabilă a realului, prin alterarea artistic dirijată și disimularea acestui real (dispensă de la caracterul documentar al fotografiei tradiționale), pînă la dobîndirea unei dimensiuni care pare a ține aproape în exclusivitate de imaginativ, un « real » pe care nu-l poți atinge sau controla ci doar imagina. *In extremis*, fotografia poate deveni reprezentare fără corespondent în realitate: dispare « referentul fotografic » ca atare; dar această dispariție este rezultatul final, ultim, direcția extremă, azi, actualizată, însă mult timp contestată fotografiei. Afirmației lui August Sander că: « Fotografia trebuie să recreeze natura cu o fidelitate absolută » (etapa 1), îi urmează cea a lui Alfred Stieglitz: « imaginea de artă este o însumare a răspunsului emotiv al artistului fotograf cu obiectul sau scena din fața aparatului cu un sentiment de îmbinare cu acestea. Ne aflăm în fața unei abordări nedocumentare care lasă deschisă posibilitatea unei interpretări metaforice ulterioare ». « Referentul fotografic » este asimilat de subiectivitate; subiectul se proiectează asupra obiectului care astfel se transformă în altceva decît ceea ce este în realitate (etapa 2). Fotografia tinde să devină o recunoaștere a sinelui creator și, în același timp, a eternului uman omnivalabil, pornind de la realul instantaneu și întîmplător.
În ultimii ani a început să se manifeste ceea ce schematic am desemnat ca fiind cea de-a treia etapă, de accentuată, cvasitotală transmutare a realității originare cu ajutorul unor supersofisticate mijloace tehnice. În anii '60, Paul Caponigro, reprezentant al celei de-a doua tendințe, enunța: « Oricît de creator ar fi un fotograf, el depinde în ultimă instanță de ceea ce există în lumea fizică; nici un filtru fabricat de om nu va transforma o broască într-un Făt-Frumos ». La sfîrșitul deceniului opt această ultimă instanță tinde să se reducă tot mai mult: ratașele cu realitatea se estompează din ce în ce (aceasta devine pretext), imaginea foto dobîndește o autonomie cvasitotală iar broasca, la nevoie, poate deveni Făt-Frumos.

În timp, s-a trecut de la comunicarea obiectului prin acțiunea subiectului la revelarea subiectului prin obiect, desăvîrșindu-se astfel o mutație ontologică în statutul fotografiei, mutație care i-a permis accesul la rangul de artă.

O artă în care lumea înconjurătoare este percepută din interior, în care are loc consonanța dezvăluită dintre universul propriu și cel exterior prin apropierea estetizantă a acestuia din urmă. O artă în care se profeerează spontaneitatea în percepție: să uiți tehnicitatea profesională, să uiți că ai mai făcut fotografie (sau artă), să te apropii de obiect într-o stare primordială pură, cu potențialul emotiv întreg. Rămîne valabil observația unuia dintre pionerii fotografiei, W. Fox-Talbot (în lucrarea sa din 1844 — « The Pencil of Nature » — « Creionul Naturii » — nume dat pe atunci fotografiei): « Un ochi de pictor (n.n. de fotograf) se va opri adeseori acolo unde omul obișnuit nu vede nimic demn de atenție. O întîmplătoare lucire a soarelui, sau o umbră tăindu-i cărarea, un stejar îmbătrînit de vreme sau o piatră acoperită cu mușchi pot deștepta un șir de gînduri, simțiri și imagini picturale ».

Inițial interesantă ca invenție tehnică, fotografia va ajunge să suscite o adevărată « perturbare în civilizației » (Barthes). Ceea ce ea a însemnat pentru civilizația și cultura celei de-a doua jumătăți a secolului trecut își găsește echivalent în ceea ce înseamnă filmul și imaginea video pentru secolul XX și, mai nou, fotografia computerizată și holografia pentru sfîrșitul mileniului.

Opinia lui Paul Valéry exprimată în 1934, că: « știința modernă și tehnologia vor schimba probabil fundamental chipul artelor », s-a confirmat ulterior. În acest sens, dincolo de afirmarea fotografiei ca artă de sine stătătoare există o complementaritate de manifestare între fotografie și pictură. Pe direcția sa ortodoxă, fotografia degrevează pictura de una dintre funcțiile ei fundamentale pînă atunci, cea reprezentațională și de aparat, suplinindu-i acesteia o comandă socială bine determinată și permițîndu-i astfel deschiderea către nonfigurativ și abstract. Pe direcția emulației cu pictura și a schimbului reciproc de modalități de exprimare vizuală, fotografia, la începuturile ei, împrumută de la pictură structura echilibrată a imaginii, compoziția, impostarea personajelor; pictura de la fotografie noi tipuri de decupaj compozițional, unghiuri de vedere inedite (Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec), apetența pentru relevarea și fixarea momentului fugace, a aspectelor mutabile, pentru izolarea analitică a unei staze dintr-un flux dinamic, etc.
În secolul trecut s-a vorbit despre « fotografia picturală » (direcție inaugurată de experimentele lui Emerson și Davison), despre fotografia « impresionistă » (Demachy) « fotografia Secession » etc. În secolul XX, o aceeași dezvoltare complementară este sesizabilă, pentru a nu ne opri decît la demersurile multiple, variate și complexe ale artei contemporane: în ultimă instanță, binomul fotografie-computer și fotografie-laser (holografia) explorează zone conceptuale comune lor și artelor epocii actuale. Din acest unghi fotografia ne apare ca « open research » (ca și arta conceptuală), ca zonă experimentală de maximă fertilitate, de exhibare a tehnologiei și demersului, de structurare-elaborare a unor universuri proprii. Din punct de vedere vizual există diferite modalități de reintegrare a obiectului în aceste universuri proprii (care constituie invenția, iconografia fotografiei): prin plasarea obiectului recognoscibil într-un spațiu alien lui; prin încadrări identificabile în spații distorsionate; ori, dimpotrivă, prin aranjarea într-o coerență vizuală evidentă, clară a unor obiecte anamorfozate pînă la alterarea lor totală, etc.
Dialogul real-trucat, natural-artificialitate; evidență, comunicare directă-estompare, mister; real exacerbat, hiperfidelitate-sugestie, aluzie, iluzie; violență expresivă, impact șocant, brutal-finețe, maxim rafinament vizual se obține astăzi grație unei tehnici complexe, adeseori surprinzătoare și copleșitoare ca efecte.
Uneori puritatea maximă a imaginii își este suficientă sieși ca expresivitate. Alteori atmosfera și texturile sînt « recreate » prin diferite modalități: filmul infraroșu evidențiază granulația și pune în valoare atmosfera; filtrul neon suscită misterioase spectralități și luminescențe. Focalizarea diferențiată creează alte posibilități de expresie: claritatea în prim-plan provoacă impresia de izolare, de extragere forțată din contextul real originar, de hipermaterializare a structurii fotografiate. Opusul, contracararea acestui efect se realizează prin defocalizarea (claritate redusă) sau « redarea impresionistă » care generează imagini estompate, conture fluidizate, forme neprecizate, susceptibile de interpretări aleatorii; se explorează zonele sugestivului și liricului. Impresia de irealitate este suscitată și de virajele cromatice, de solarizare; anvelope luminoase-halouri etc., care produc o atmosferă stranie, alterînd bizar realitatea formelor, conducînd la efecte ciudate, de contre-jour, de umbră și lumină denaturate, inversate, reinventînd original natura. Oglinzi descompun imaginea și o recompun apoi, spectaculos, uzitînd de cezuri sau multiplicări în cadraje sfidînd convenționalitatea. Fotografiile « colorate de mînă » — pe care se intervine deci cu mijloace proprii picturii (intervenția, gestual expresivă cu culoare pe porțiuni izolate în cadrul unei imagini normale alb-negru poate fi considerată un corespondent modern al calotipiilor colorate, asimilate picturilor din veacul trecut) sau procedurile de « pseudoînvechire » a fotografiei, de « pseudopatină » prin tonare în sepia-revival, « citat cultural » postmodern — sînt tratări care conduc, din punct de vedere estetic la dispariția granițelor fotografie-pictură și reunirea lor, în anumite cazuri, într-unul și același obiect plastic. Ambele recreează, refac propriu, uneori pornind de la un pretext din contingent, suscită imagini aparent aliene, criptice, indescifrabile în « cheie reală », permițînd o cu atît mai originală « citire » prin liberă, necondiționată asociere. Sînt tot mai mult folosite, dincolo de calități estetice intrinseci fotografiei, proceduri și efecte fotografice: emulsii, intervenții grafic-picturale pe imagini developate, developări incomplete, decupaje, colaje, fotomontaje, trompe l'oeil-uri suprarealiste fotografice pe suprafețe pictate etc.

După ce și-a cucerit statutul de artă absolut autonomă, fotografia a ajuns, în ultimii ani, să se implice din ce în ce mai mult, împreună cu celelate modalități de exprimare plastică (« genuri » sună deja revolut în această etapă) în elaborarea actului artistic de avangardă.

Se confirmă o dată mai mult, în sfîrșit, incontestabila situare a fotografiei sub auspiciile esteticului.

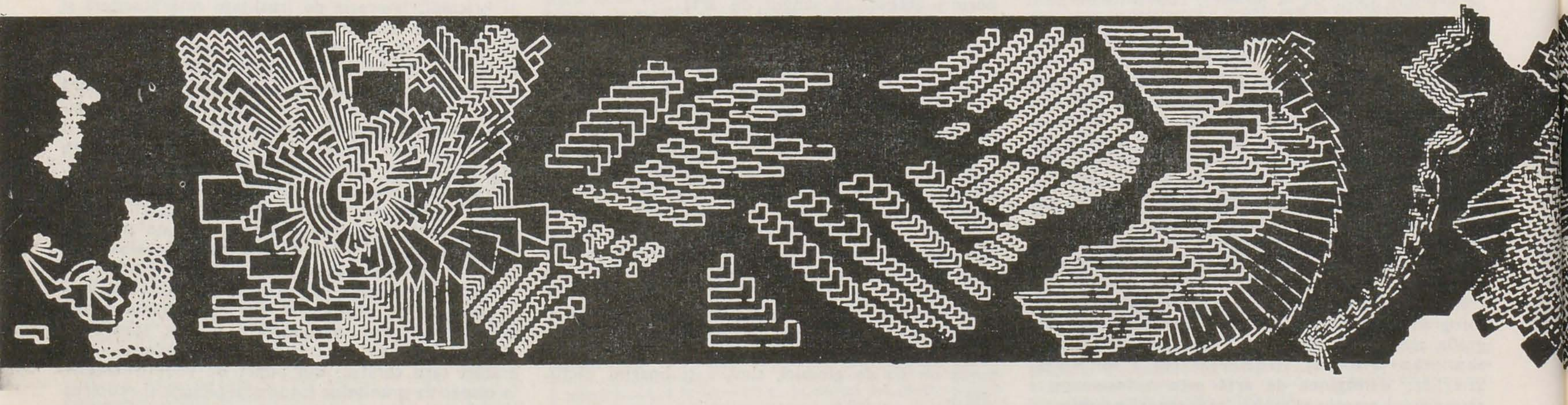
https://biblioteca-digitala.ro

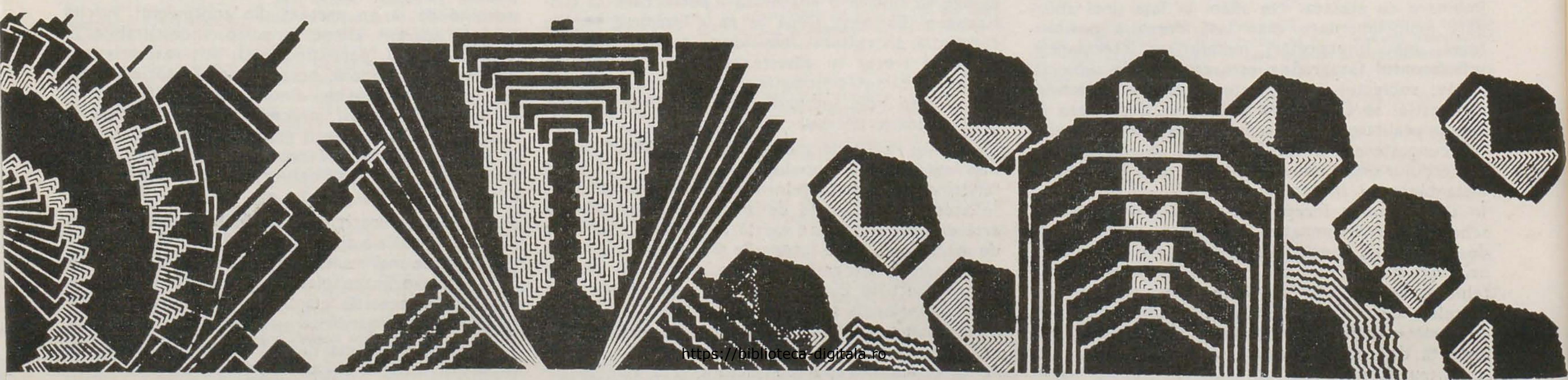
neliniștita exaltare

octavian barbosa

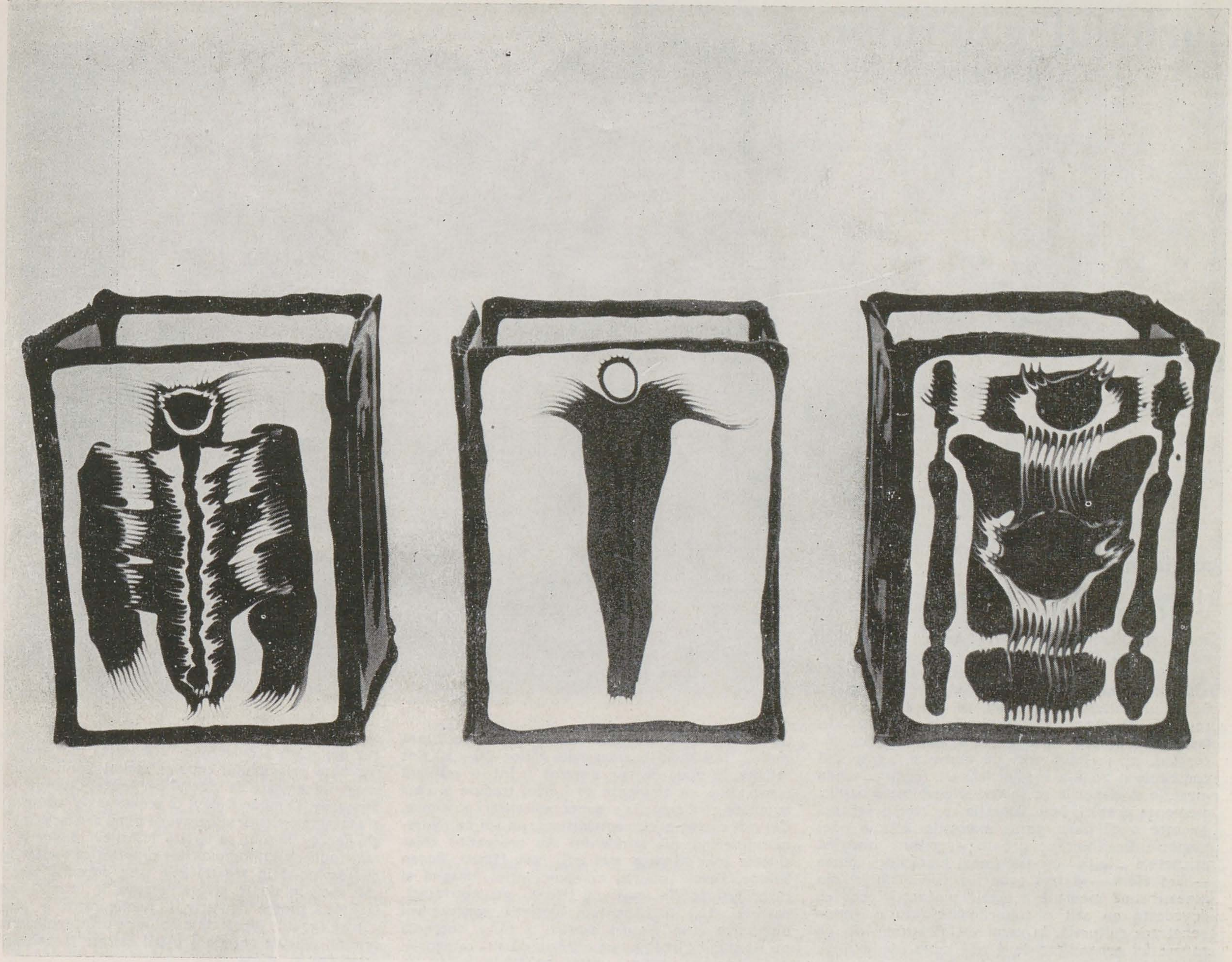
Există la Lucia Maftei o exuberanță a neliniștii, aș spune o euforie a nocturnului în plină zi. Nu e nimic de ascuns aci. Dimpotrivă, neascunsul se arată ın toată splendoarea. Totul este dezvăluire, teatrală, dramatică dezvăluire, aproape o demonstrație de forță a negrului invadînd albul, care nu îi cedează locul, pentru că nu este de fapt învins, ci doar îi oferă tiparele proprii, parcă prestabilite. Corpul și necorpul materiei sînt solidar concrescute. Invadarea este, de fapt, o învăluire în alb care dă identitate mai mult decît separă, fixează contururi, hotare cu o geografie în mișcare. Negrul are ceva din prestanța luminii în apele căreia se scaldă, desfăcîndu-și cu nerătăcitoare dezinvoltură, drumuri de la un tărm presimțit la altul. Negrul nu este un alb maculat, ci doar urma acestuia, cînd prezența sa nu mai este vizibilă. Un stîlp implantat în propria sa lumină. Faptul vrea să spună, ceva mai apăsat, că și nevăzutul este real, dovadă imaginația.
Această imaginație, de o tulburătoare și stăpînită fervoare, aduce în scenă nu fantome ci forme, ipostaze reale a impulsurilor vitale. Lucia Maftei știe bine acest lucru. De aceea alcătuirile sale formale sînt dotate cu o mobilitate interioară continuă, pe o scenă fără sfîrșit, cu o cortină în permanență ridicată. *Marele desen-friză*, el însuși, în toată amplitudinea lui, sugerînd o anume grandoare, o tensiune încremenită, nu obturează orizontul ci operează deschideri multiple spre vastitatea unor spații care așteaptă să fie numite. Mai mult nici nu s-ar putea spune că ar separa lumina de întuneric, pe care, de fapt, le unește în echilibrul unei tensiuni, mai mult fatidice decît raționale. Senzația că separă, într-un fel, lumina de lumină și întunericul de întuneric plutește, mai degrabă, în aer. Numirea spațiilor nu este dată, nici un fel de numire de altminteri, dar acționează ca și cum ar fi. Spațiile sînt și rămîn copleșitoare iar formele-personaje, în ciuda conturului obiectual, nu aparține lucrurilor. Ele se mișcă pe teritoriul ființei ale cărei prefigurări, nu o dată stranii, sînt. Funcționalitatea utilitară, atunci cînd aceasta mai este posibilă, nu este propriu-zis anulată, dar se resimte aproape ca o împietate. Formele-personaje participă la alt destin. Sînt purtătoarele unui rol, gata să intre în joc, așteptînd doar un semn regizoral. Dar aici artista s-a oprit. Spectacolul este gata să înceapă. Priviți-le cum stau, într-o așteptare care crește mereu, sub semnul unei presimțiri a cărei adeverire gîndul o refuză. Ele sînt ca niște măști ale neantului din care maleficul nu este exclus. Impresia de tragedie cu textul nescris, în care anonimatul măștilor nu-l face superfluu, ci îi subliniază și mai acut absența.
Cu acest al treilea moment din ciclul *Metamorfozelor*, vocația cu multiple deschideri a Luciei Maftei își reconfirmă autencitatea și capacitatea de a explora pînă la capăt programul. Artista știe bine de unde pleacă, dovadă că locul unde a ajuns (unde s-a oprit) nu constituie o surpriză. Ceea ce nu înseamnă că următorul l-am putea numi.
O fantezie căreia nu-i lipsesc problemele și nici o anume rigoare conceptuală în rezolvarea lor artistică. Structura temperamentală este de așa natură încît orice neliniște devine benefică.

1–3 Ciclu « Metamorfoze 3 », Marele desen friză, 1989, 100/1800 cm, tuș pe hîrtie Letea (1: ansamblu, 2–3: desfășurat pe două registre)

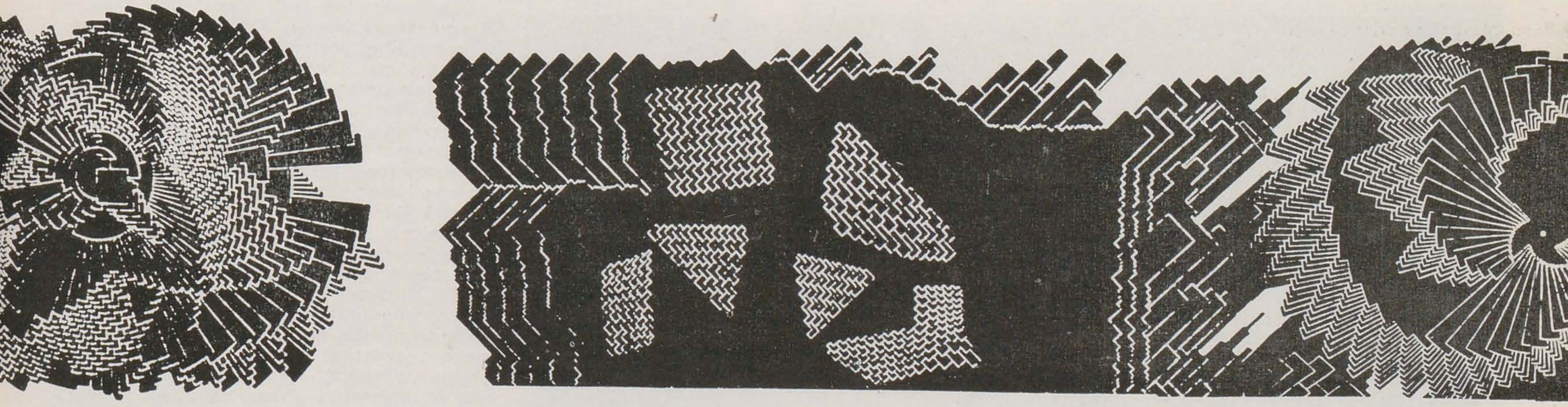


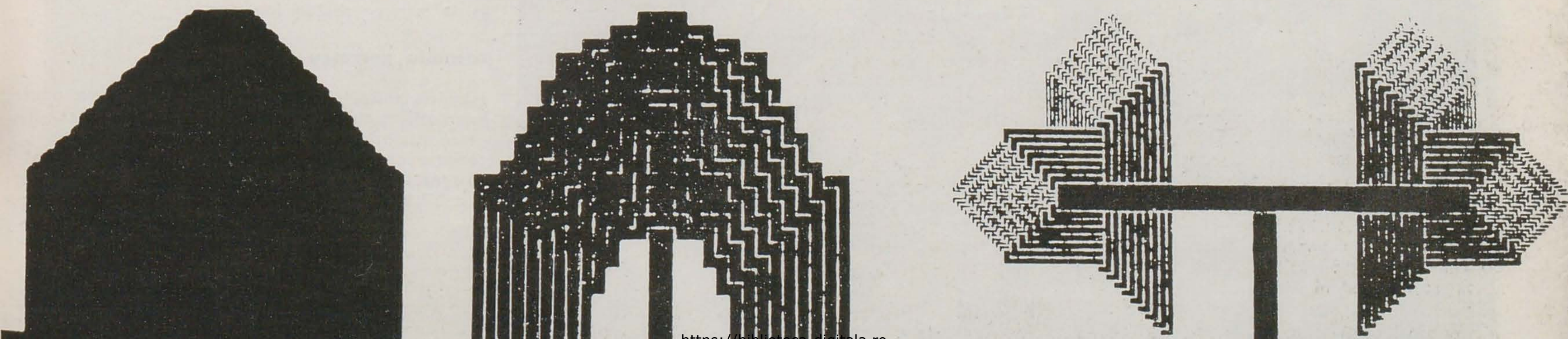


https://biblioteca-digitala.ro



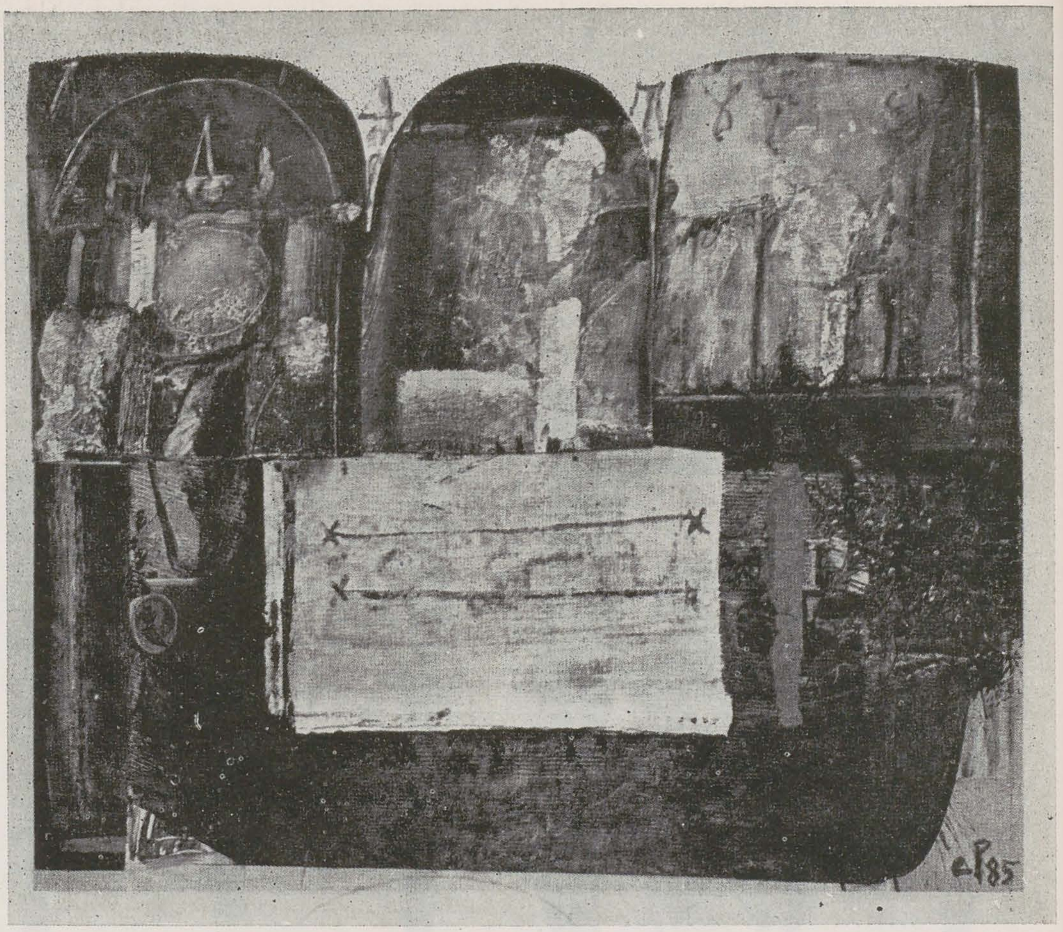
4 Ciclul « Metamorfoze 3 », Plăci de porțelan (cu desenul în masă) 30/40 cm





https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor



adela marcu

pictură și grafică din r. p. bulgaria • căminul artei (etaj)

După ce, cu un an în urmă și în același spațiu, confrații bulgari făceau o demonstrație de « punere la punct » în problemele transavangardei, dovedind adaptabilitatea acestei mișcări la exigențele specificităților culturale regionale, se operează acum o revenire prudentă la expunerea de serviciu — în fapt, un expozeu care invocă imparțialitatea, încercînd, prin cîteva zeci de nume și lucrări, să constituie o zonă a mediei într-un teritoriu unde inerțiile și elanurile se succed și coabitează pașnic, asemenea pretutindeni. Senzația cea mai pregnantă pe care o dă parcurgerea expoziției este a unei suspecte familiarități; privitorul grăbit, ignorînd etichetele lipite în marginea lucrărilor, putea — fără efort — să facă propriile sale atribuiri din aceeași zonă mediană a artei românești, ceea ce dovedește nu atît o subordonare (sau o interpenetrare culturală, în cazul vecinătăților), cît un anume fel generalizat de a trăi lupta ideilor ori, pur și simplu, de a le accepta, fără drame, succesiunea.

Un fel de luptă s-ar găsi, să zicem, în secțiunea graficii. Întîmplările avangardei anilor '50—'60 sînt reluate, la două decenii distanță și într-o manieră comestibilă, ca elemente de limbaj traduse și deja asimilate, fără tentația vreunei radicalizări polemice. Cel mai agreat e conceptualismul, un soi de *fourre-tout* tolerînd sub stindardul său pretențios chiar și cele mai stîngace aspirații. Ivan Minov, Rosen Spasov, Pavel Todorov compun, astfel, imagini al căror farmec (în manieră liberă, geometrizantă, realistă etc.) îl constituie senzația concentrării discursive — un discurs pentru a cărui coerență nu s-a stabilit încă nici un criteriu. O altă categorie, cu mai vechi rădăcini, este cea a oniriștilor, ce preiau mecanica suprarealismului fără metafizica aferentă. Realismul fotografic al detaliului, scoaterea din scară a obiectelor, alăturarea lor aleatorie (pe baza principiului *cadavre esquis*) caracterizează imaginile semnate de Vido Vîlov, Anatas Dafinov, Ivan Bîcivarov, Dimităr Kulev. O tentativă de aducere la zi a caracteristicilor xilogravurii populare face Gheorghi Pencev, în timp ce Hristo Mihailev rămîne ancorat în poncifele linogravurilor cu tematică socială, atît de răspîndită în această arie prin deceniul șase și mai apoi. În sfîrșit, Javora Petrova, în imagini vagi, la limita dintre figurativ și nonfigurativ, e preocupată exclusiv de efectele obținute prin exploatarea sensibilității de reacție a plăcii atacate în tehnicile acvaforte și -tinta.

Psihologia « de ecou cultural » a graficienilor e înlocuită, în cazul pictorilor, printr-o dominantă inerție expectativă. Ivan Filcev, Vasil Bîlev, Boris Nenov, Bisera Prahova, Desislava Minceva mențin în compoziție, portret și natură statică atmosfera călduță a unui « realism » neexcesiv, oricînd adaptabil unor cerințe extra-artistice și evitînd în mod vădit tensiunile supărătoare — fie pentru tendința « dogmatică », fie pentru cea « novatoare ». Un caz amuzant îl constituie atitudinea lui Hristo Simeonov (op-artist semnînd mari pînze ce evocă kitsch-ul unor coperte de broșuri S.F.), care își botează lucrările — pe deplin non-figurative și « cosmice » — cu lozinci mobilizatoare. Chiar și lucrările unui Valentin Kolev (colaje « brutaliste » de secvențe ale unui cotidian deopotrivă anost și tragic), Liubomir Savinov (un mare portret în alb-negru, valorificînd sincretic experiențele expresionistă și cubistă) sau Olga Vilnarova (peisaj turgescent, amintind pe cele lucrate de Picasso în perioada sintetică) — mai robuste și mai autonome față de conjuncturi — stau, totuși, sub semnul aceluiași unificator complex față de o ereditate rigidă, care, cînd nu operează direct, funcționează prin absență, dînd celor mai palide inițiative mimetice iluzia marilor zbateri înnoitoare.

corneliu petrescu • simeza

Hărnicia artizanală, perseverența în limitele unui exercuții minuscul, cînd nu chiar minor, lipsa de ostentație în alegerea mijloacelor de expresie (colaj, cu intervenții unificatoare în ulei, totul agrementat cu sgrafitări și accente de schlag-metall), un incontestabil bun simț în alegerea vecinătăților croma-

CORNELIU PETRESCU
SILVIA GROSU-JELESCU

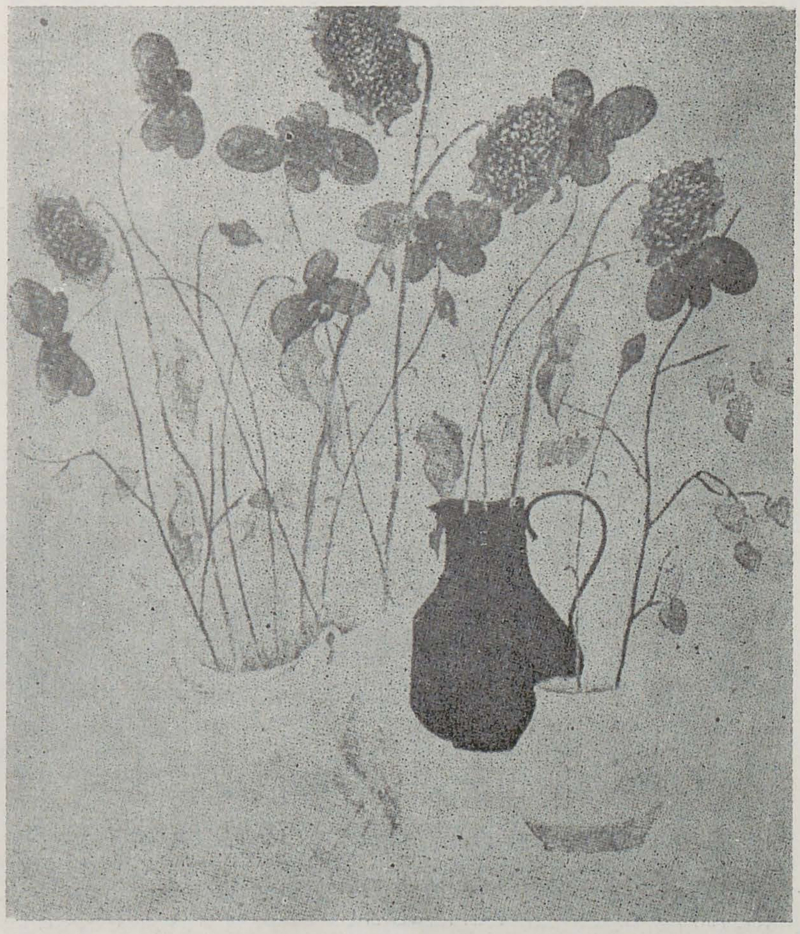
MARIUS CILIEVICI
TRAIAN BRĂDEAN
MARIN ILIESCU
CONSTANTIN PILIUȚĂ

https://biblioteca-digitala.ro

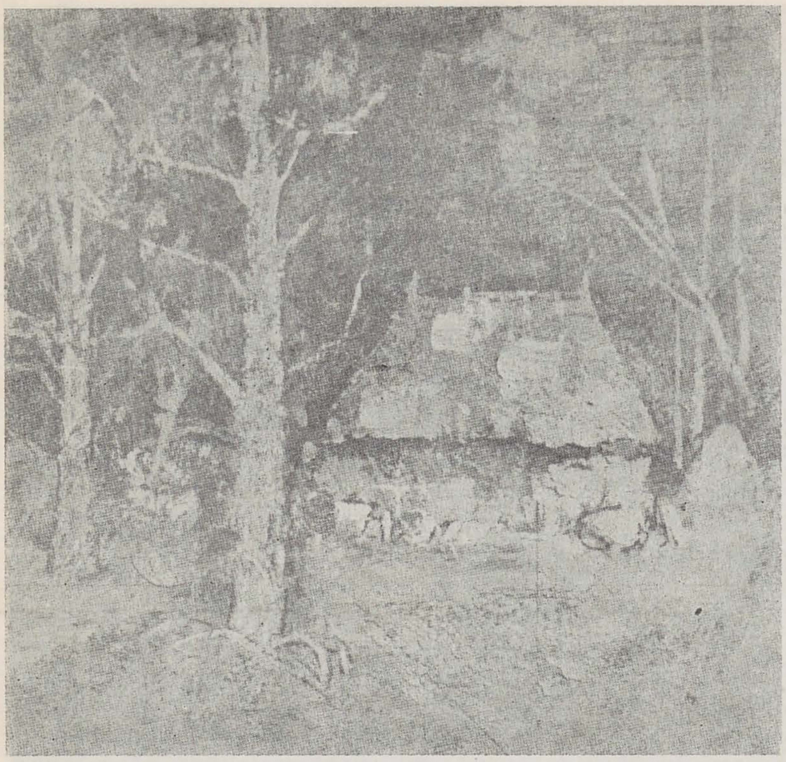
tice sigure, ca şi atenuarea, pînă la stafaj, a unei — totuşi — irepresibile apetenţe pentru intruziunea literară, toate acestea fac din Corneliu Petrescu, a cărui profesie (şi vocaţie, înţelegem după informaţiile şi titlurile divulgate în catalog) este medicina şi cercetarea ştiinţifică (endocrinologie), un acceptat în rîndul truditorilor pe ogorul atît de vast şi imprevizibil populat al plasticii româneşti. Somptuozitatea cromaticii (roşu englez, aur etc.), modestia dimensională, alegreţea falsei epigrafii bizantine dau lucrărilor o prezenţă hotărît agreabilă şi e lesnicios a-mi imagina un interior de ţinută, cu biblioteci compacte şi mobile grele, în care jocurile de siluete ale lui Corneliu Petrescu, înrămate corect, îşi găsesc raţiunea de a fi. Meritul superior al acestui « Bitzan apocrif » este, înainte de toate, cel de colecţionar / comentator al unor fragmente vechi de existenţă (scrisori, facturi, cartoline ilustrate, timbre sonor ştampilate) pe care, altfel, timpul le-ar fi măcinat necruţător, spre regretul acelei părţi din noi rămasă veşnic în zona dulce a sentimentului şi amintirii.

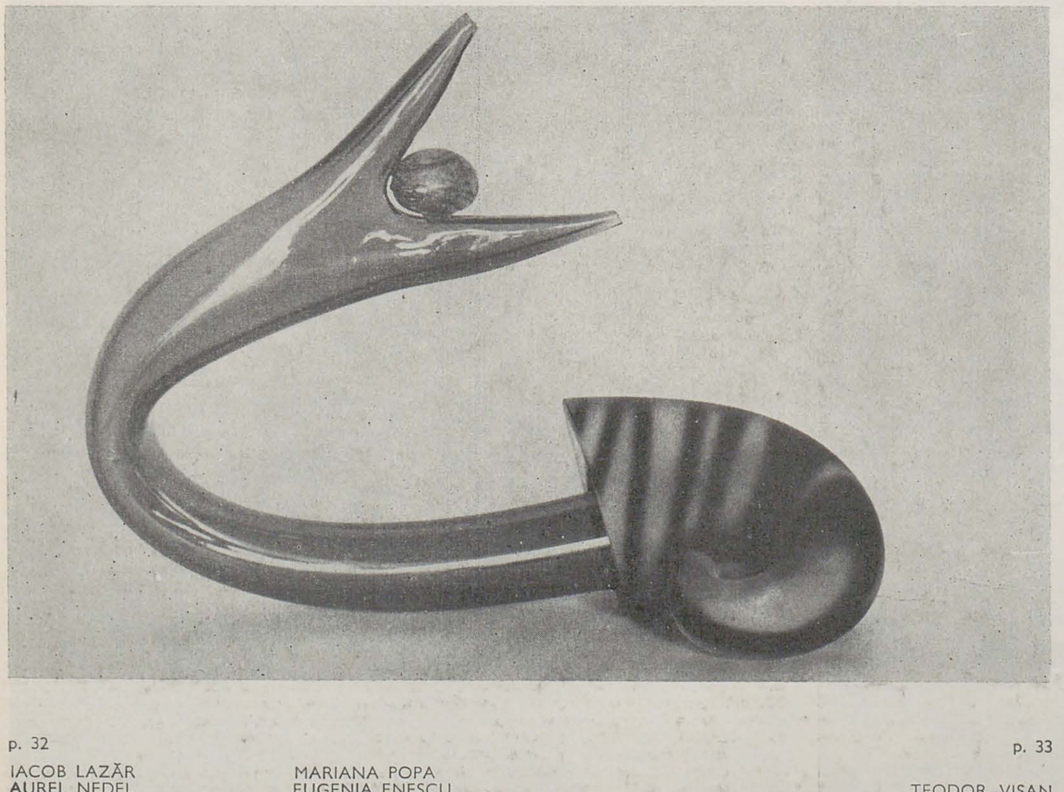
silvia grosu jelescu • simeza

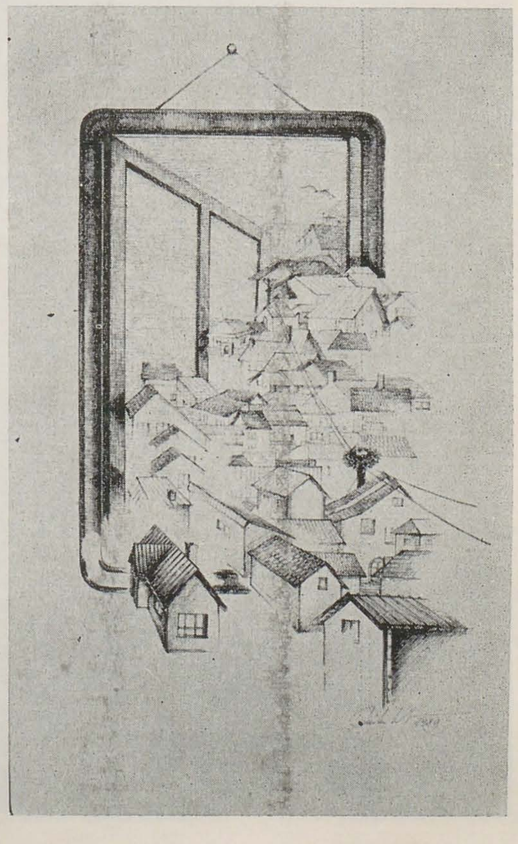
Ce reţine artista din lecţia profesorului său Ciucurencu: o anumită concepţie asupra antropomorfului, înţeles şi privit ca amorfitate vag structurată de prezenţa culorii; nudul se defineşte prin şal (alb, violet, roz, oranj, gri), portretul e o vagă indicaţie stereotipă (profil ca al păpuşilor de ceară din secolul XVII) a cărei singură determinare ar fi relaţionarea cu un cadru static, intimist (gheridon, vas cu flori, carte, album). O anumită gîndire a peisajului, tot amorfă, cu un joc de pete şi suprafeţe colorate ce se raportează unele la altele într-o relativă autonomie; figurativul (barcă, personaje umane, cai, călăreţi, case) are un rol de gravitaţionare minimă a haloului cromatic ce se mulţumeşte cu sine. O repartiţie caracteristică a funcţiilor culorii (senzuală, abundentă şi totuşi uniform ordonată, destinată unei amabile, neconflictuale, captări a atenţiei) şi desenului (minim, cu funcţie de pată cromatică şi de « pauză neagră » într-o suprafaţă altfel saturată). Dedusă de aici — o anume lejeritate



https://biblioteca-digitala.ro







p. 32

IACOB LAZĂR
AUREL NEDEL
VIRGIL MIU

MARIANA POPA
EUGENIA ENESCU
DAN MIHALACHE

p. 33

TEODOR VIŞAN
SUZANA FÂNTÂNARIU

https://biblioteca-digitala.ro

în gîndirea compoziției, redusă la cîteva formule reiterate neîncetat (centrul de greutate în axă sau în dreapta jos, raportul « de aur » folosit la vedere, simetria celor cîteva elemente ale « jocului realității ») și repartizate cu parcimonie în țesătura de tușe, care își ordonează dezordinea conform unei reguli predominant decorative.

Miza etică a discursului pare a fi monotonia, anularea conflictelor între privire și imagine, iar miza estetică se referă tot la neostenita repetare — de formule tipizate prin istoria excesiv îndelungă a unui impresionism ce își supraviețuiește sieși, în pofida unor « trădări » de amănunt datorate experienței fove. Aquatizarea despre care scrie Octavian Barbosa în prefața catalogului — și care ar putea constitui aportul personal al artistei — se remarcă doar în pasteluri, a căror discretă melancolie și suavă luminozitate le face mai degrabă acceptabile. Din păcate, o panotare, de neînțeles, a trimis în depozitul galeriei tocmai aceste piese, aflate într-o cantitate nicidecum neglijabilă.

traian brădean, marius cilievici, marin iliescu, iacob lazăr, virgil miu, aurel nedel, constantin piliuță ● g.a.m.b.

Tot pentru moștenirea lui Ciucurencu pare să pledeze și această expoziție de grup, dacă ne luăm după « criteriul promoției '56 » ca primul și cel mai la îndemînă în buna învecinare a celor șapte nume pe aceeași simeză. Ar mai fi și altele, fără îndoială, gîndindu-ne că doar o prietenie de juventute, nebazată pe vădite afinități profesionale, nu ar putea perpetua o asociație mai mult decît amicală și care poate fi urmărită în viața expozițională (și nu numai) a Capitalei, timp de peste trei decenii. Din acest nucleu onomastic, îmbogățit poate și cu alte personalități, a răsărit, presupun, ideea « ciucurenchismului », care străbate cu insistență pictura noastră, fără a se autodefini în vreun alt fel decît prin negări violente ale zonelor — vaste — ce îi sînt străine. Nu știu dacă Ciucurencu a ambiționat vreodată să facă « școală », după cum nu cred că vecinul său de atelier și de catedră — Corneliu Baba — a nutrit în secret vreodată această ambiție. Și totuși, « ciucurenchiștii » și « babiștii » au fost doi termeni la modă prin anii '70, cînd se tenta chiar schițarea unei conviețuiri polemice (în genul « la querelle des antiques et des modernes », unde cei vechi coborau din lecția lui Baba, iar modernii se hrăneau din luminile lui Ciucurencu). Las de o parte ridicolul unei situații necăutate de către cei care ar fi fost legitimați să îi dea naștere și mă opresc la persistența unui fenomen.

Dacă elevii lui Corneliu Baba s-au definit la un moment dat *referitor* la maestru, dar și *în raport cu* el, personalitatea lor i-a mînat, din fericire, pe fertile căi divergente. Mai vîrstnicii lor confrați, coborîtori din paleta ciucurenchistă au ținut în continuare rîndurile strînse, practicînd, dacă nu o pictură « în pluton », cel puțin o mentalitate de autopromovare în acest stil. Ce îi reunește pe artiștii care expun acum împreună, dincolo de evidentele diferențe de formulă plastică caracterizîndu-i, pe fiecare separat, drept spirite independente și, pînă la urmă, orgolioase? Simpla coincidență biografică? Ar fi prea puțin. Amprenta indestructibilă și tutelară a maestrului? Lucrul nu e vizibil decît în cîteva cazuri. Există, în treacăt fie spus, o întreaga pleiadă de nume care proliferează formulele și facilitățile din pictura lui Ciucurencu, fără a-i face cinste, dar și fără a se reclama, în mod programatic, de la acesta.

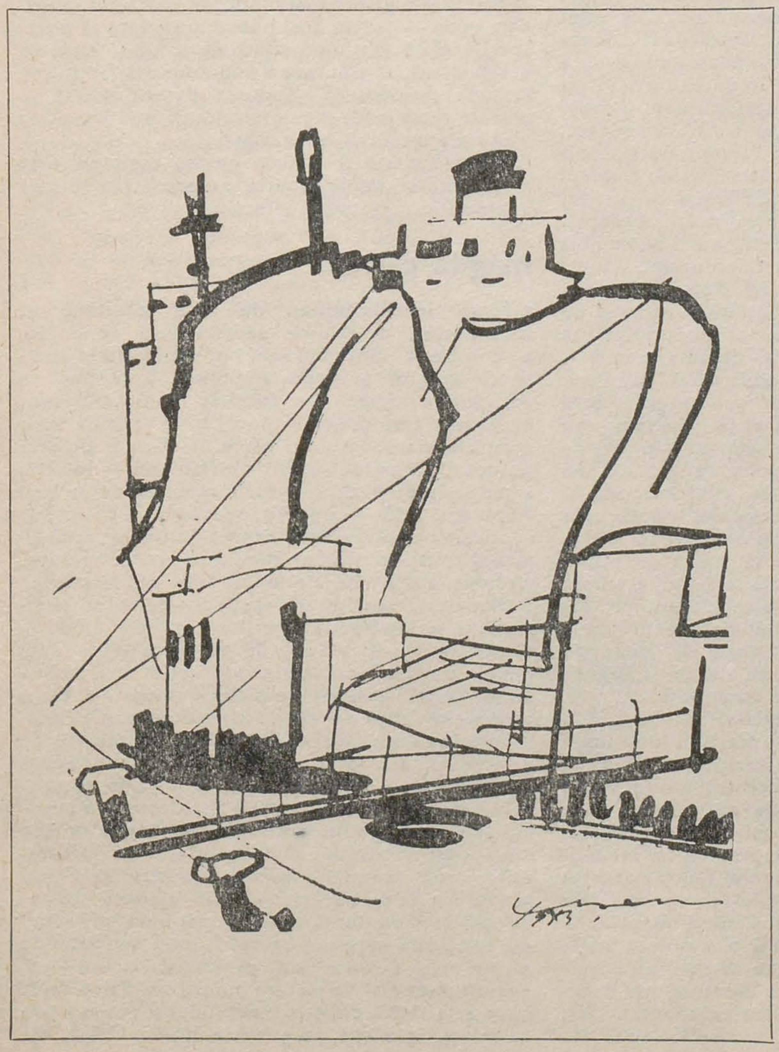
Program nu există nici aici, există însă o anume voință de modelare a mediului receptor, o anume inflexibilitate dogmatică în fața acestuia. Apetențe pedagogice indiscutabile ni se demonstrează prin faptul că patru dintre expozanți au activat sau mai activează încă în institutul de artă. Ce vor să ne învețe acești artiști și profesori? Poate ceea ce afirmă tăios Marius Cilievici, singurul care nu apelează la voci străine pentru a-i explica poziția: « Am deschis război contrastelor de culoare, război tonului, valorii — care e o servitute a sculpturii ». Nu știu dacă Traian Brădean sau Virgil Miu ar subscrie cu conștiința împăcată acestei afirmații. După cum nu știu în ce fel construcțiile lui Marin Iliescu, Brădean ori Iacob Lazăr se regăsesc în de-construcția lui Cilievici sau în decorativismul evident al lui Aurel Nedel.

« Noi facem parte din generația care a dat piept cu obscurantismul, l-am depășit, l-am sancționat. Sîntem generația Bumbești-Livezeni în pictură, marșul nostru a continuat fericit cu deschidere spre Europa », declară undeva tot Marius Cilievici. În fapt, nu e vorba de o problemă unică circulînd subteran prin șapte feluri de a picta, ci despre o unitară (și omenesc firească) iluzie asupra șanselor unei generații. Așa cum spuneam în primul text al acestui « jurnal », există o ereditate inevitabilă a anilor dogmatici, dar această ereditate este preluată diferențiat, de la progenitură la progenitură. Complexul « obscurantismului » se depășește pășind spre Europa, desigur, dacă acest continent se află în tine însuți. Forța grafică a lui Traian Brădean a fost înghițită de hieratismul picturii sale, Virgil Miu expune (nostalgic?) o natură statică din perioada școlii, net mai puternică decît piesele actuale, Constantin Piliuță nu și-a depășit prin discutabilele scene de cîrciumă, ori prin flori teribila compoziție « 1907 ». A ieși de sub incidența academismului nu înseamnă înscrierea de la sine în plutonul de frunte al picturii.

Dacă expozanții de la g.a.m.b. au fost « o promoție de elită » (M. Cilievici), ei au continuat, peste ani, să rămînă o promoție. Raportarea neîncetată la un maestru nu e decît o soluție de criză. De ce a permis opera acelui maestru o atare erezie, este altă problemă. Cézanne, mi se pare, spunea că pictura bună nu are urmași.

eugenia enescu ● galateea

Artele focului (de a căror răceală — adică indiferență — problematică nu mă pot consola) își continuă destinul lor de secundante discrete, uneori strălucitoare, ale disciplinelor pe care, încăpățînată, istoria artelor continuă să le considere majore. Nu știu dacă acel *coup de fouet* al artei 1900 a fost inventat de ebeniști, bijutieri sau pictori, dar pînă la urmă tot pictorii rămîn cei care au dat justificare « teoretică » morfologiei cu pricina. După cum arta conceptuală sau minimalismul, dînd un nou elan ceramicii, o păstrează, vrînd-nevrînd în zona cuptorului și a rețetarului de procedee tehnice fixe, fapt ce nu e de natură să încurajeze inițiative autonome sau formule durabile. Dacă figurativul a reintrat, pentru rațiuni pe care nu le discutăm aici, din nou în atenție și în modă, adaptarea se face din mers și antropomorfismul sculptural va invada practica ceramiștilor în timp ce « sticlarii », mai supuși unor dependențe tehnice de « terți », glosează cu precădere în regiunea zoo- și fitomorfului, permițînd mai degrabă alunecări, jocuri și licențe. Eugenia Enescu se adaptează acestei convenții a surplusului de efort, renunțînd la ceea ce, cu un termen aproape sportiv, se numea « forme libere », pentru figura impusă a unei menajerii de sticlă, ce amintește mai curînd pașnicele (și ironicele) desene ale lui Brâncuși la poemele lui Voronca. Ceea ce nu înseamnă ieșirea din amorfitatea materialului către o soluție auto-structurantă ci, mai degrabă, adaptarea senzațiilor de moliciune și



https://biblioteca-digitala.ro

căldură (iluzorii) la cerinţele unui pariu mimetic aproximativ. Insectele şi gasteropodele expoziţiei nu au nebunia barocă a bijuteriilor Lalique, ci mai degrabă sinceritatea infantilă a unui joc de-a memoria formelor. Dacă plastilina ar avea însuşiri vitroase, un copil harnic ar putea să ridice la scară obiectele din sală.

mariana popa ● orizont

Rebarbativă la prima vedere datorită unei aproximaţii nu tocmai clare a raportului dintre figurativ şi non-figurativ, dintre rigiditate şi cursivitate, dintre coerenţă şi libertate formală, expoziţia Marianei Popa, o harnică şi modestă graficiană, se descoperă, la citiri mai atente şi de durată, ca un bogat depozit exultatoriu. O frenezie rece animă lucrările, ce trebuie privite nu ca unităţi, ci ca succesiuni de cîmpuri în mişcare. Dacă am ridica la scară macro-publicitară gravurile sale şi le-am viziona din goana automobilului, pe o autostradă luminată, fosforescenţa lor ar apărea în toată splendoarea, anulînd vagul bagaj figurativ pentru un triumf al dinamicii vorticiste. O încrengătură de regnuri fictive, multiforme şi policrome, cu rare dar percutante spoturi figurative, instalează o stare psihedelică, imponderabilă şi agitată, dar îngheţată de o misterioasă glaciaţiune a motivaţiilor. Mă interesează mai puţin miza etnografic-antropologic-mitologică a titlurilor, sugestia mediumnică şi vizionară fiindu-mi deajuns. Dezordinea cosmică a lucrărilor are o regie minuţioasă şi nu pot regreta decît lipsa unui plus de strălucire, pe care ar da-o, de pildă, culorile email, întinse cu o pensulă fină pe mari panouri rigide.
Invenţia în cadrul realului este şi ea debordantă. Ceea ce autoarea intitulează « desene » e, de fapt, o suită de grafici la dimensiunea cartolinei poştale, reproducînd, cu severă rigoare a cadrajului, vedute mai mult sau mai puţin celebre, dar obligatoriu turistice. Tehnica de lucru este dată de acel obiect cu nume imposibil (« carioca », « flow-master » etc.), ceea ce conferă o linie pîsloasă şi totuşi compactă, un traseu dur, însă imprevizibil, o culoare stridentă, convenţională. Nu ştiu dacă Mariana Popa este într-adevăr un globe-trotter, după cum o arată imaginile, surprinse la Shanghai, Londra, Cannes, Malta, Vatican ş.a.m.d., însă caruselul acesta are ceva *dedus*, nostalgic şi ţipător, distant şi feeric, dincolo de hazul nebun al detaliilor ingeniate cu minuţie şi cu un fel de furie a captării concretului evanescent.

teodor vişan ● g.a.m.b.

Pentru Teodor Vişan, formulele şevaletului nu mai au secrete. De la acuarelă şi laviu la ulei şi de la natură statică şi portret pînă la peisaj şi compoziţie (vag) alegorică, el a experimentat totul, cu un fel de mirare în faţa propriilor dotări şi cu o oarecare nelinişte dinaintea bogăţiei unei istorii a capodoperelor ce oferă, probabil, infinite soluţii posibile dar nici una sigură. Cam aici s-ar afla punctul de cumpănă în care şovăie Teodor Vişan (sau, dacă vrem, pictura sa): între o dotare nativă incontestabilă şi o derută mimetică, inevitabilă, se pare, atunci cînd pasiunea o ia înaintea « studiului după antic ». Siguranţa cu care Teodor Vişan execută un desen sau o acuarelă cu relativ complicate probleme de perspectivă, modul cum aşează uneori obiectele naturii moarte în poză, felul în care expediază un portret compoziţional sau, dimpotrivă, detaliază un vas cu modeste flori de primăvară — toate acestea dovedesc reale calităţi de mînuitor al peniţei şi penelului, al cernelurilor şi culorii. Problema nerezolvată e cea a unei opţiuni categorice, a unei definiri a propriilor intenţii, nu raportat la istoria şi realitatea plastică exterioară, ci faţă de propriile abilităţi şi desfătări. Teodor Vişan trebuie să renunţe la plăcerea actului pentru truda lui, să transforme o abilitate într-o necesitate, să reprime orgoliul obiectului-ca-scop-în-sine pentru umilinţa aspiraţiei către surprinderea în imaginea pictată a ceva esenţial şi nedefinibil, dar care dă, în mod cert, adevărata valoare a oricărei iluzii fixate pe carton sau pînză.

adrian-silvan ionescu

dan mihalache

Dan Mihalache îşi edifică fiecare expoziţie în jurul unui ax tematic bine stabilit; la o anterioară apariţie pe simeză, în 1986, îşi alesese fereastra ca mijloc de prospectare a interiorului şi exteriorului. De data aceasta alege oglinda şi problematica reflexiei, cu întregul şir de efecte înşelătoare pe care le poate obţine.
Fascinanta şi cinica oglindă, care în basmele medievale era luată ca martor şi confident de prinţese vanitoase şi urîte, este folosită şi de Dan Mihalache drept spectator mut al celor ce se întîmplă în jurul ei (şi, implicit, a lui, a observatorului). Ştiinţa actuală a constatat că pe suprafaţa de argint se imprimă imaginile succesive pe care aceasta le-a reflectat de-a lungul timpului dar, din păcate, încă nu s-a reuşit extragerea şi stabilizarea preţioaselor amintiri în imagini. De acest lucru numai artistul cu imaginaţia sa bogată poate beneficia pentru a imortaliza pe coala de hîrtie anamneza oglinzilor. Ca la manierişti sau la abilii freschişti ai secolului al XVIII-lea, care stăpîneau în aşa grad efectele de *trompe l'oeil*, mărind spaţiile sau creînd mobile şi interioare false într-un joc bine dirijat de realitate-virtualitate, şi Dan Mihalache face sărituri dezinvolte între acesti doi antipozi. Personaje ireale, eterice, ies dintr-un cadru de oglindă şi intră într-altul cu aceeaşi uşurinţă cu care magicienii literaturii science-fiction fac să apară, ex nihilo, şi să dispară, diverse tipuri misterioase. Această suprafaţă lucie are şi forţe premonitorii, prefigurînd, uneori cu cruzime, aspecte ale viitorului: o tînără din a cărei siluetă citim o nespusă frumuseţe, privindu-se în oglindă, îşi vede chipul în perspectiva timpului, zgîrcit şi îmbătrînit (ca o replică la Oscar Wilde cu al său Dorian Gray).
Dan Mihalache este interesat de tot ceea ce ţine de evoluţia umanităţii şi de păstrarea « daturilor » ancestrale în faţa uluitoarei dezvoltări a tehnicii; concluziile sale sînt totdeauna triste şi anxietante căci elementele de civilizaţie şi de cultură materială, rod al ingeniozităţii omeneşti, îşi depăşesc prin perenitate propriul inventator, pieritorul cărnal. Nici chiar arta nu poate salva pe creator de la intrarea în matrice stereotipe şi în modificări mecaniciste — mîna pianistului devine un instrument metalic, articulat, care atinge clapele (amintire a protezei maleficului savant din pelicula « Metropolis » a lui Fritz Lang).
Desenul dus la maximul de perfecţiune şi multitudinea traiectelor, pe care se dezvoltă repertoriul formal, fac din grafica lui Dan Mihalache o solidă bază de fantazare pentru privitorul îndrăgostit de legende imagistice.

artă vestimentară ● galeriile de artă, mamaia

În cadrul sezonului estival, în sala din cunoscuta staţiune pontică au fost organizate, cu precădere, expoziţii de modă ce atrag în mod special publicul de compoziţie heteroclit aflat la odihnă. În acest mod se caută a se face o binevenită educaţie estetică vizitatorilor nu totdeauna obişnuiţi cu viziunea novatoare pe care o au anumiţi creatori asupra costumului. Orientarea spre arte decorative — şi în special spre veşmînt — se datoreşte în primul rînd şefei oficiului teritorial al U.A.P. Constanţa, distinsa istorică de artă Alice Fărcaşu, ea însăşi o arbitră a eleganţei, care şi-a dat seama de factorul educativ al unor astfel de manifestări cu urmări salutare în aspectul trecătorilor şi al străzii ce adoptă, cu multă convingere şi patimă, « îmbrăcămintea de autor », de serie mică sau chiar unicat.
În apariţia lor pe simeza Mamaiei, Rolando Negoiţă şi arh. Agneta Olteanu au lansat un nou tip de veşmînt: *rochia-bijuterie*. Aceasta este o fericită îmbinare între durul metal şi delicata textilă — nişte complicaţi pectorali din piele, alamă sau inox, opere ale renumitului creator de podoabe care este Rolando Negoiţă, au fost astfel gîndiţi pentru a forma coloana vertebrală a unor rochii. Piesele sînt compuse într-o elaborată împletitură de fire şi plăci metalice, unele polisate, altele rugoase şi încastrate cu strălucitoare caboşoane, faţă de care este aranjat metrajul de mătase naturală ce, într-o drapare antichizantă, reuşeşte să creeze un volum plin de sculpturalitate, la care va contribui şi trupul pe care îl va acoperi. Prin fastuozitatea lor, ele evocă dramatismul costumului de teatru clasic grecesc şi interpretarea lui actuală, în concepţie scenografică modernă, pendinte de un compozit al îmbrăcăminţii cu tentă de commedia del'arte. Însăşi preferinţa pentru materialul sobru, uni, în tonalităţi de negru sau ocru, ce oferă un fond admirabil pentru preţiozitatea bijuteriei, contribuie la evidenţierea acesteia. Căci aici totul este rodul unei viziuni integratoare unde podoaba nu este doar un accesoriu şanjabil şi aplicabil, după fantezie, de la un costum la altul, ci face un tot indivizibil cu rochia. Aici bijuteria are funcţionalitatea clară de închidere a veşmîntului şi de conferire unui sens de evoluţie a croiului. Fiind vorba de o îmbrăcăminte avangardistă, fără o finalitate strict declarată, nici eficienţa nu este căutată cu asiduitate, fapt pentru care anumite elemente par inexplicabile ori inutile la o privire superficială. Dar, la o analiză atentă, se poate observa că piesele sînt gîndite a se prinde de umeri, de gît sau braţe prin pectorali, pandantive sau brăţulete ce lasă restul draperiei să fluture sau să acopere trupul cu fine straturi de mătase străvezie. Închiderea rochiei cu o bijuterie nu se face, în mod tradiţional, în faţă, spate sau pe şold, ci excentric şi în locuri neaşteptate, dispărînd astfel acea plictisitoare axă de simetrie, atît de respectată de nenumărate generaţii de croitori.
Iată cum veşmîntul poate deveni operă de artă în sine, capabil să impună propria-i expresivitate purtătorului, să-i modifice anatomia şi comportamentul, depăşind astfel cerinţele modelor de moment şi intrînd în sfera creaţiilor plastice de certă valoare perenă.

imola popescu ● galeriile de artă, mamaia

Şi artista gălăţeancă Imola Popescu a ales moda ca formă reprezentativă de a se exprima în expoziţia sa estivală de pe litoral. Orientarea ei este însă diferită de a colegilor mai sus menţionaţi: preferă să abordeze vestimentaţia de zi ca mai complexă şi mai necesară existenţei cotidiene dusă mai mult în societate decît în intimitate şi mai mult în haine de lucru decît de sărbătoare. Printr-o adevărată analiză sociologică, expozanta şi-a dat seama că eforturile sale canalizate în direcţia îmbrăcăminţii zilnice, femeieşti şi bărbăteşti, au mai mulţi sorţi de succes decît căutarea cu asiduitate a originalităţii în piese de seară, de mare gală, destinate purtării în situaţii de excepţie, ce sînt destul de rare pe parcursul unei vieţi. De asemenea, printr-o observaţie realistă a situaţiei, şi-a dat seama că, într-o astfel de « expoziţie de vacanţă », creatorul trebuie să se plieze şi pe cererea pieţei formată dintr-un public facil, în căutare de veşminte uşoare şi cu aplicabilitate rapidă (ceea ce nu înseamnă că autoarea face vreo concesie de gust în favoarea comanditarilor de componenţă mozaicată aflaţi la mare). De aceea, propunerile ei sînt mai mult costume sport, bluze, fuste sau pantaloni, cu multe buzunare, fante şi cute, executate dintr-un material ieftin şi bun, durabil şi uşor de întreţinut, aşa cum este bumbacul. Acesta se pretează şi la vopsiri şi imprimări în nuanţe plăcute, vesele. O noutate sînt compleurile pentru bărbaţi, cu mînecă lungă ori scurtă, cu multe catarame, fermoare şi carabiniere cu variate utilităţi, pe care Imola Popescu vrea să le impună atît ca formă cît şi ca deprindere. Artista postulează cu tărie pentru formarea unui public pregătit pentru vestimentaţia deosebită, nu neapărat avangardistă dar, oricum, ieşită din canoanele vechi — pentru acel public ideal care să poată aprecia eforturile unui stilist de modă şi care, cu dezinvoltură, să arboreze o îmbrăcăminte fantezistă, comodă şi modernă, dezbarat de închistarea în modele *ready made* şi de preconcepţiile şi virtualele ironii ale trecătorilor neavizaţi.
Cu ingeniozitate şi pasiune pentru complexa artă a veşmîntului, Imola Popescu a prezentat la Mamaia o expoziţie sugestivă şi atractivă.

magda cârneci

salonul interjudeţean de artă plastică al tineretului, deschis în această vară la Bacău, a constituit fără îndoială o manifestare complexă cu un program ambiţios. Organizat de cenaclul « Atelier 35 » băcăuan, salonul a avut în vedere trei ţeluri distincte şi în acelaşi timp complementare. Pe de o parte, la Muzeul de artă s-a deschis o amplă expoziţie de pictură — selecţie a secţiunii de pictură a marii expoziţii de la Baia Mare din 1988 — care şi-a propus şi a reuşit să constituie o radiografie reprezentativă prin fenomenul picturii tinere româneşti contemporane. Ocupînd toate nivelele disponibile ale muzeului, într-o amplă desfăşurare spaţială — semn al generozităţii şi înţelegerii forurilor culturale locale — selecţia propusă a întrunit toate calităţile unei reale incursiuni axiologice prin cele mai interesante direcţii şi nume ale picturii tinere din toate centrele artistice ale ţării, forma muzeografică inteligentă în care a fost prezentată făcînd-o demnă de a fi itinerată şi prin alte oraşe, ceea ce rămîne deocamdată un deziderat. Pe de altă parte, la galeriile de artă ale municipiului a fost deschisă o expoziţie-dialog între cenaclurile « Atelier 35 » din două centre diferite: Bistriţa-Năsăud şi Oradea. Cele două cenacluri invitate, printre cele mai active din ţară, au oferit — prin etalarea spectaculoasă şi consistentă a celor mai bune producţii ale lor, între care au figurat lucrări semnate de nume deja afirmate ale generaţiei tinere — un punct substanţial de plecare pentru un dialog fertil între arta tînără din ţara Ardealului şi cea din ţara Moldovei. În sfîrşit, la galeriile Filialei U.A.P. din

https://biblioteca-digitala.ro

Bacău a fost deschis salonul interjudețean al cenaclurilor «Atelier 35» din Moldova, manifestare anuală aflată la a treia ediție, care a adunat pe simeze lucrări ale artiștilor tineri din județul Suceava, Iași, Bacău, Neamț și Buzău, continuînd astfel un benefic schimb de experiență, al cărui efect cu durată mizează tocmai pe o susținută periodicitate. Deschise de către criticii de artă Magda Cârneci și Adrian Guță, în prezența membrilor filialei locale în frunte cu Ilie Boca și a unui număr substanțial de invitați din țară, între care îi amintim pe Vasile Tolan, Miron Duca, Mircea Oliv, Mircea Mocanu, Dan Perjovschi, Dorel și Aniko Găină-Gerendy, Silvia Barbescu, Mircea Zaiț, Mariana Papară etc., în frunte cu Ana Lupaș, coordonatorul cenaclurilor «Atelier 35» din țară — cele trei manifestări expoziționale au constituit un adevărat eveniment cultural, care, pe parcursul celor două zile de participare, au prilejuit discuții fertile, schimburi active de informații și idei, un moment de reală comunicare artistică. Organizat mai ales prin eforturile susținute ale graficienei Ileana Ploscaru, Salonul interjudețean de artă plastică al tineretului a demonstrat încă o dată că cenaclul «Atelier 35» din Bacău — dintre ai cărui membri îi amintim pe Mircea Baciu, Diana Brăescu, Ioan Burlescu, Ion Lăzureanu, Ionela Lăzureanu, Ion Văsâi și Gh. Zărnescu — constituie o reală forță artistică și culturală între celelalte cenacluri din țară, forță care merită încurajată și continuată în cadrul vastei acțiuni culturale pe care, prin rețeaua «Atelier 35», generația noastră o edifică la nivelul întregii țări.

ileana pintilie

suzana fântânariu • galeriile pro arte, lugoj

Cu fiecare nouă expoziție gravura Suzanei Fântânariu pare să cîștige în concentrare; o concentrare asupra sinelui, ca o privire îndreptată dinspre lume spre interior. Fără grabă, dar nu fără tensiune, artista se adîncește pe un drum schițat mai demult și care vine firesc în întîmpinarea ei. Această tensiune se descifrează cu ușurință în simbolul ambivalent al dragonului care face tema ultimei expoziții. Reprezentant al principiului activ și demiurgic, dar în același timp și al forțelor demonice, dragonul simbolizează lupta dintre contrarii, cele care coexistă într-o perpetuă prefacere. Transpunînd acest simbol în plan invidual și încercînd să-l descifrăm, intuim în fiecare o tensiune a contrariilor, rezolvată de obicei prin triumful sinelui asupra laturii tenebroase a personalității și care rămîne adesea inconștientă. Cu alte cuvinte dragonul se află chiar în noi. Acesta este fără îndoială adevărul care generează la Suzana Fântânariu o creație bazată nu pe o temă exotică la modă, ci pe o simțire intuitiv esențială, exprimată în viziuni sublimate, frămîntate și chiar patetice.
Dar prin opțiunea sa pentru un adevăr al spiritului, graficiana generează un conflict între idee și reprezentare, între *noumen* și *fenomen*. Reprezentarea se abstractizează pentru a se pune mai lesne în slujba ideii. Totuși ea păstrează încă «amprente» ale realității ca acele structuri aproape vegetale din care se iscă abisuri galactice. Desprins de orice corporalitate, de atributele stînjenitoare ale concretului și imediatului, dragonul îi apare ca un vîrtej întunecat, ca o forță cosmică răscolind materia înconjurătoare. Stranie coincidență, imaginea evocă un întreg univers străbătut de o forță nestăvilită, dar și un microcosmos cu nu mai puțin impresionante și dramatice ciocniri interne.
Aspectul conceptual al creației sale este dublat însă, ca o binevenită necesitate, de un simț pentru ludic. Suzana Fântânariu descoperă plăcerea jocului, bucuria de a experimenta, liberă de orice rigoare și constrîngere. Imaginea conține dinamism iar forma fluiditate. Apropierea prin tematică de modele extrem-orientale este urmărită și în execuție, graficiana exersîndu-se în stilul caligramelor.
Artista reduce acum dimensiunile lucrărilor, se concentrează pe suprafețe mai mici, iar xilogravura rămîne tehnica ei preferată în care excelează. Dacă pînă acum se ghicea o preocupare ușor pedantă a rezolvării tehnice, care astfel dădea o notă sporită de obiectivitate întrerupînd fluxul liber al ideii, iată că acum, stăpînită parcă de «furor», ea face o operă de virtuozitate desfășurîndu-se nestingherită de canoane și reguli tehnice. Acestea «vin» de la sine, se subordonează supuse întregului, ideii, iar lucrarea toată este animată de un suflu vital. Rare calități reunite într-o singură mișcare guvernatoare, ele sînt cele care ne transmit emoția, treapta esențială a perceperii, și care mediază accesul la idee. Prin această expoziție a Suzanei Fântânariu ni se dezvăluie un artist deplin, matur cu un univers propriu de motive plastice și cu un limbaj plin de originalitate.

opinii

cîteva considerații despre post-modernism

adrian boeru

Deși nu e o regulă, un curent sau o tendință culturală se discută cel mai bine după ce-și epuizează potențialul creator în opere sau cînd își expune manifest programul care, uneori (și istoria avangardei o arată), poate fi mai semnificativ decît opera, iar cîteodată o și înlocuiește. (Fără să fiu răutăcios, transcriu din *Prolegomene*. . . o frază a lui Kant: «A face planuri este de cele mai multe ori o îndeletnicire foarte plăcută, care îți satisface vanitatea pentru că îți dă aparența de geniu creator: pretinzi de la alții ceea ce tu însuți nu poți executa, critici ceea ce nu poți face mai bine și propui lucruri pe care nu știi singur unde să le găsești».)
Dar o *epocă* nu are program, cît despre potențialul creator, nici vorbă să fie epuizat cînd ea este, poate, la început și nu se știe în ce putință se află. De aceea, înscriindu-te într-o discuție, în dialog, și avansînd cîteva presupoziții, ești părtaș la «facerea» lumii care se (de)săvîrșește. Dacă participarea cere o nouă etică, o nouă așezare, nu știm: sigur însă cere o *răspundere*, o configurare a *singularității* omului în cosmos, prin care privilegiul ontologic al acestuia să fie redimensionat. Despre singularitate, Hegel spunea că e principiul individualității și al personalității și nu poate fi prinsă de abstracție; ea este aceea care nu ne permite să vorbim în numele tuturor ființelor naționale decît prin *puritatea* rațiunii (adică trans-semnificativ), care e constitutivă în diferențiere și regulativă în mediere.
Postmodernismul, care nu e nici «epuizat» în opere, nici nu are un program manifest exprimat, e, deocamdată, discuția în jurul unui nume, care nu se știe în ce putință se află, dar prin care, inevitabil, se semnifică, prinzîndu-se în rețea autori și opere: *creația*, ce descoperă o tradiție, întemeiază o sensibilitate și e expresia unei noi *năzuințe formative*, în cadrul unui nou mit trans-semnificativ (meta-fizic?). Să ne amintim că, pentru Blaga, miturile trans-semnificative revelează «*cadrul* unor semnificații» și pot fi interpretate «în foarte multe feluri», ele însă nu se referă «prin latura lor pozitivă și revelatoare» la «*nici una* din semnificațiile logice, ce li se pot atribui». *Ideea* nu poate să redea «*trans-semnificația revelată metaforic* de un mit», ci numai un conținut «care poate fi plasat în golul imanent al unui mit». Dacă ar fi numai o nouă sensibilitate și ar purta pecetea accentului existențial al epocii moderne (anume, modul individualizant al năzuinței formative) și al mitului ei trans-semnificativ: noul și ideea progresului, postmodernismul nu ar căuta să refacă subiectul, individualul pierdut în urma exploziei acestuia în monologuri și utopii ireconciliabile. Modern, subiectul conturat în *Aufklärung* se întemeiază în golul ce apare prin lipsa unui mediator în dialogul om-lume, care, mai înainte, în Renaștere, fusese umplut de Antichitate. Acum însă, cu postmodernismul, e vorba, se pare, de o nouă năzuință formativă, orientată către tipuri, forme, modele, accentul existențial punîndu-se, dacă păstrăm cadrul conceptual blagian, într-un *mod tipizant*, întemeiat în mitul trans-semnificativ al ființei și în ideea libertății. Acest mit pare să medieze acum în dialogul om-lume și, prin ideea libertății apărută în golul imanent mitului, care e preaplinul ființei, se încearcă refacerea unui subiect capabil să se manifeste liber în preaplinul amintit. Cu aceasta, cu ființa, nu mai avem a face cu dimensiuni ale timpului: trecut, prezent, viitor, ci cu ceea ce *rămîne* să înființeze, cu tradiția ce controlează noutatea în vederea ființei, adică cu ceea ce este și, fiind, e dat. Există un joc între mit și idee: dacă în mitul noutății ființa nu apare, pentru că ceea ce este, este să piară, sau pentru că ființa și nimicul sînt una și *prezente* în devenire, cum zice Hegel — fapt posibil în economia unui substitut al centrului ontologic (al fondului anonim, cum apare la Blaga), unde prin corupție (phtora), generarea duce spre moarte — dacă deci în acel mit trans-semnificativ nu apare ființa ea își face atunci simțită prezența în ideea progresului prin care e sortit pieirii, ceea ce nu duce spre mai bine. Nu libertatea subiectivă e semnul epocii moderne, ci univocitatea binelui cuprins în ideea progresului, adică *impunerea* unei aceleiași rațiuni de a fi, sub nume diferite, în cadrul noutății. Acest mit și această idee fac posibile cele cinci fenomene apreciate de Heidegger ca esențiale pentru epoca modernă (în *Die Zeit des Weltbildes)*: știința, tehnica mașinistă, înaintarea artei în orizontul esteticii (ceea ce înseamnă, spune Heidegger, că opera de artă devine obiect al experienței trăite — *Gegenstand des Erlebnis*), înțelegerea activității umane drept cultură și starea lipsei de hotărîre față de Dumnezeu și zei — *die Entgötterung*. Cu mitul ființei, sub preaplinul lui este, apare însă posibilitatea să se manifeste liber rațiuni de a fi multiple, deschise, prin același nume, către dialog (joc) ca exercițiu al tăcerii și eventualitate a rostirii, cu pre-judecata înțelegerii posibile în vederea acțiunii către finalității cu putință. Prin ideea libertății se menține noutatea pusă, pentru a fi estimată, sub controlul a ceea ce este. Această trecere a *noutății* în *libertate* și a *progresului* în *ființă* s-a făcut cu schimbarea de statut a mitului în idee și a acesteia în mit, cu *căderea* a ceea ce era trans-semnificativ, adică gol imanent, în idee, prin care golul mitului *înălțat* va primi semnificație. Deci *noutatea*, prezentă acum prin libertate, reprezintă o semnificație, prin care preaplinul ființei, în care s-a retras *binele* progresului, ca gol imanent, se împlinește. Un filosof italian, *Franco Lombardi*, discută ideea de modern în cartea sa *Nascita del mondo moderno*, (ediția germană: *Die Geburt der modernen Welt* Kiepenheuer & Witsch, Köln, Berlin, 1961), făcîndu-i și un scurt istoric într-o anexă a cărții. El semnalează, pe lîngă sensul temporal al ideii — conform căruia *modern* înseamnă *actual* («modernus de la *modus* — înseamnă ceea ce aparține timpului nostru, ceea ce ne este mai apropiat în timp») — și un sens psihologic, derivat din primul: modern poate fi numit cineva care se arată binevoitor *(freundlich)* față de nou. Să observăm că acest «binevoitor» implică un *ethos*, o așezare sau o stare în ideea progresului, care duce, de la acceptarea noului, la bunăvoință față de *ruptura* pe care acesta o aduce, și, apoi, la acceptarea și supralicitarea ei. A fi împreună cu timpul, a fi actual, cere să rupi cu ceea ce este trecut — suprapus apoi ilicit peste tradiție — pentru a fi pe *măsura* prezentului și întru totul controlabil. Noutatea e îndurată numai în prezență și devine activă numai așa, cînd și capătă semnificație ca progres. Ființa, în schimb, e îndurată în absența ei cînd, semnificată prin libertate, devine activă în om pe măsura acesteia. În primul caz, relația ontologică de iubire e redusă la cea psihologică de bunăvoință, iar *sophia* la noutate. Filosofia devine bunăvoință față de nou și reprezentările, ce întemeiază voința în vederea producerii, sînt calificate drept bune potrivit cu aceeași măsură. Voința, spunea Kant, e facultatea de a produce (hervorbringen) obiecte corespunzătoare reprezentărilor. Pentru Hegel, *noul* apare ca în sine al spiritului, al Absolutului, ce se regăsește în știință, ca realitate a acestuia și imperiu «pe care el (Absolutul — n.n.a.b.) și-l clădește în propriul său element». În această calitate, noul ar fi ființă a ființării privite și există nemijlocit pentru știință, ca *positum* al ei, în care s-a concentrat infinitul și, într-un fel, ruptura care ar trebui să fie de trecut. Deci nu o ființare oarecare e *positum*-ul științei moderne, ci noul, ca ființă a ființării privite, care în teorie, revendică de la sine noi începuturi. Coerciția, pe care ceea ce este prins într-o teorie o exercită în locul dominației ființei ca prezență, deci în absența sa, excită spiritul răzbunării, ca cea mai bună reflexie, cum îl consideră Nietzsche, prin care părțile se surpă între ele, pedepsindu-se, în căutarea unui nou început ce-și întemeiază iluzia în acel în sine etalat. Privilegiul ontologic e căutat într-un social, pe măsura timpului, pentru că voința, ca facultate de a produce, adică de a *re*-prezenta principiul ce o întemeiază, înțelege această nevoință, producerea, în primul rînd ca distrugere a voinței ce pare să i se opună, a principiului prezent în aceasta

https://biblioteca-digitala.ro

pentru a desface ceea ce e prins într-o teorie. Trecerea de la privilegiul social, manifestat sub diverse forme în Antichitate, la cel ontologic a fost un pas enorm făcut în gîndire și nu numai aici, ci și în ce privește dominația (politica) și munca; toate trei, devin împreună vectori de sens. Sensul către ființă e orientat simultan de cei trei, chiar și atunci cînd unul din vectori tinde să-și asume, unilateral, sensibilitatea. Antropocentrismul, sub dubla sa formă, ca biocentrism sau ca ideocentrism, este umbra ce însoțește privilegiul ontologic, prin care se întunecă puritatea rațiunii ce se distribuie pentru a se reface în dialog.

Al cincilea fenomen, caracteristic epocii moderne, era, ne amintim, numit de Heidegger, *die Eutgötterung*, starea de indecizie, de lipsă de hotărîre, în raport cu Dumnezeu și cu zeii. E un fenomen cu două fețe, spune filosoful german, căci, pe de o parte, concepția despre lume se creștinează, în măsura în care este pus ca temei al lumii infinitul, necondiționatul, absolutul și, pe de altă parte, creștinismul transformă idealul său de viață într-o *Weltanschauung*, anume una creștină. Altfel spus, e vorba de, fapt paradoxal, închiderea deschiderii aduse prin infinit, de deschiderea însăși prinsă într-o concepție. În același timp dominația, înscrisă în om, ca vector de sens, devine politică și tinde să unilateralizeze sensibilitatea și, prin acest fapt, privilegiul ontologic al omului începe să fie urmărit în social. Absolutul, necondiționatul apare în urma mitului trans-semnificativ al noului, în urma constatării faptului că mișcarea e *imprevizibilă* și se împlinește în noutate, care, o dată ce e, se supune unui principiu desăvîrșit și aduce cu ea de-săvîrșirea; această apariție, a absolutului, a infinitului, a impus un primat al *înrîuririi (paschein)* pentru că nici o *activitate* nu este pe măsura necondiționatului, existînd în fiecare moment o diferență între cunoaștere și adevăr, și o mișcare de depășire a acesteia (cum spune Hegel că se întîmplă, în *Fenomenologie...*) în care necondiționatul se menține și prin care se tematizează atît producătorul cît și produsul său, într-un dialog în care se întîlnesc limite locale ce par să condiționeze un absolut absent și îndurat. O dată ce dominația prezentă în înrîurire devine politică, prin intermediul unei *Weltanschauung* ce închide deschiderea prinsă în ea, este valorizată *acțiunea (poiein)* prin care limita devine subiect și, numită conștiință, e înzestrată cu o activitate spontană prin care chiar acel infinit, necondiționat, s-ar arăta în *știință*, unde dispare diferența dintre cunoaștere și adevăr și mișcarea de depășire a acestei diferențe. Abia descoperirea *inconștientului* și a categoriilor sale productive va desubiectiviza limite, lăsînd necondiționatul în libertatea sa. Astfel spus, înrîurirea are loc prin impunerea centrului ontologic, a logosului care se manifestă simultan logic, retoric și poietic, printr-un act liber, adică invers celui produs sub imperativul categoric kantian, ce *indică*, în același timp, centrul ontologic și creația. Producerea *(hervorbringen)*, ca act uman, se petrece însă prin imperativul categoric, care face din voință o ne-voință și ridică actul uman pe măsura înrîuririi cînd configurează reprezentările, în vederea producerii, potrivit cu legea singulară prin care s-a impus simultan centralismul și creația. Înrîurirea se men(s)ține și atunci, deși nu capătă expresie întru totul, cînd se crede, datorită unei gîndiri lineare ce se oprește în limită, că ființarea se întemeiază în nimic; acțiunea e reglată de o etică, politică și economie, în care neliniștea de necunoscut se estompează, în mod conceptual, iar gîndirea, dominația și munca, prin concepte de tip *reflectare* (în care asimetria dintre înrîurire și acțiune se pierde în sinteze) sînt prinse într-o logică unde e *prezentă* simetria ce se manifestă într-un *tip* sau *model*. Mai putem vorbi atunci despre *toate* ființele raționale, sau în numele lor, întemeind modele de deplinătate umană, cînd acțiunea e de-limitată iar reflectarea, prezentă în formulări nu e esențială? Omul modern, care caută privilegiul ontologic în social, pentru a fi om deplin, se află în orizontul noutății și pentru confruntare. În locul simetriei impuse însă se poate vorbi de o *tradiție*, ca *mod* de a primi înrîurirea care, împlinită în model, deschide spre dialog. Accentul existențial apare deci într-un mod tipizant, ce ar fi definitoriu pentru epoca postmodernă, prin care se susține dialogul. Epoca modernă se încheie acolo unde și cînd, economic, sînt concepute moduri de producție, în care e închisă munca, politic, sînt delimitate națiuni prin prinderea dominației într-o limbă, iar etic sînt concepute moduri de trai prin care gîndirea e reglată față de necunoscut. Dacă ne referim la Marx, unul din primii mari critici ai epocii moderne, vedem că *răsturnarea* dialecticii hegeliene întreprinsă de el, deși întemeiată în *Știința logicii* și *Fenomenologia spiritului*, lasă tocmai absolutul în libertatea sa, *delimitînd* astfel libertatea subiectivă prin care s-ar defini epoca modernă. *Noul*, ca ființă a ființării privite și *positum* al științei, este și el o ființare printre celelalte pentru că e îndurat numai în prezență și își caută întemeierea. Avem de a face cu un *mod*, care nu se poate substitui centrului ontologic deși e în comunitate cu el. Pentru Hegel, modul era « exterioritatea transparentă care indică absolutul însuși » și această *unitate* dintre interior și exterior, ce ar fi prezentă în mod, a determinat apoi ridicarea unuia (de producție, de exemplu, în ce privește economia) la nivelul absolutului. Dar ceea ce e *prezent* în mod, în afara acelei pretinse unități ce apare prin considerarea simetrică a înrîuririi și acțiunii, este, în primul rînd, *diferența* dintre acesta și absolut, deci interioritatea acestuia din urmă constituită ca extrerioritate, ca « rezervă » de libertate și loc de mișcare pentru orice modalitate. Din acest motiv, modul are o funcție *iconică* pentru trecut, *indicativă* pentru prezent și numai *simbolică* pentru viitor. Orice substituire a centrului ontologic, printr-un mod oarecare, e numai metonimică, e ontologie (criticată încă de Kant), care închide *istoria*, ca loc de manifestare a privilegiului ontologic, a singularității omului, într-un privilegiu social, într-un nume.

Poate că nimic nu e mai pilduitor, pentru trecerea de la modern la post-modern, ca istoria picturii, a artelor privirii, din secolul XIX pînă în prezent. Nicăieri nu există o mai mare aglomerare de *nou*, prin distrugerea canonului privirii — și cu aceasta al *ideii*, deci a ideocentrismului — și *sus-ținerea* unui punct de vedere, acum absolut, ca și acel canon, dar în confruntare cu altul. Afirmația lui Nietzsche, cum că răzbunarea e cea mai bună reflexie, e făcută în acest mediu în care se uită că punctul de vedere e un punct de plecare metafizic, supus și el unui joc prin care se distruge și apare ideea atît de solidară cu privirea. Dar în același timp, nimic nu susține mai mult necesitatea unui punct de plecare metafizic, în vederea producerii, decît aceeași perioadă și aceeași istorie, care culminează în cea a Avangardei și lucrează la transformarea acestuia — a punctului de vedere într-o matrice sau cîmp stilistic în care istoria și ființa se întîlnesc. Să ne mai amintim cum se pierde avangarda în programe și se regăsește mai puțin în opere, în fond în tot atîtea puncte de vedere, nesusținute în producere, în care adică ființa și istoria nu se întîlnesc, și dacă nu se înființează, nici una nu e cu putință. Faptul că nu mai există un canon, ci cîmpuri stilistice, lasă istoria să se manifeste ca ceea ce este, ca loc al privilegiului ontologic, *împreună* cu ființa. Aceste cîmpuri stilistice însă sînt expresia unei sensibilități, adică a singurei sinteze reale, cea dintre minte și inimă, unde acționează vectorii de sens și care susține asimetria dintre înrîurire și acțiune; aici ideea apare ca ceea ce este, ca *joc* al intelectului, și toată greutatea cade pe acest joc și nu pe produsul său, ideea, care rămîne să fie tematizată.

S-ar părea însă că *ironia* e produsul unei astfel de istorii, în care se năruie punctele de vedere și, implicit, posibilitatea producerii. Ea ar fi semnul epocii postmoderne și în ea pare să se fi « concentrat » infinitul, necondiționatul cu care omul e, prin ironie, într-o împreună lucrare. Apare acum, încă o dată, cea de-a doua față a ceea ce Heidegger numea *die Entgötterung*, care este transformarea într-o *Weltanschauung*, într-o închidere a deschiderii ivite. Nu e vorba de mult discutata limitație ce nu limitează, ci de una ce limitează, anume în punctul de vedere, care susține deconstrucția ce ce se petrece prin ironie și este același cu cel care afirma acțiunea umană drept expresie a absolutului prins în știință. Este în fond punctul de vedere al Scolasticii conform căruia producătorul nu mai este tematizat împreună cu produsele sale, cu *lumea* sa — pentru că prin el, și în ele, absolutul, necondiționatul capătă expresie — ci se odihnește în sistemul în care infinitul e domesticit și e, constant, în concordanță cu scopul propus. Acest sistem e vizat în ironie în măsura în care caută să se substituie subiectului, tradiției, care e ceea ce rămîne în vederea ființei, produce adică în vederea dialogului. Orientată de preceptul adoptat de Socrate: știu că nu știu nimic, ironia pune simetria dintre subiect și produsul său, prinsă în sistem, în asimetria ontologică, trimite adică la acea tradiție, la subiectul adevărat prezent în diferența dintre cunoaștere și adevăr și în mișcarea de suprimare a acesteia. Ființa și conștiința nu mai au același rang, dar nevoia de subiect, care e de fapt nevoia de conținut și e, poate, semnul Europei, rămîne ca o ne-voință prin care maxima voinței producătoare devine lege universală. Altfel, ironia distorsionează dialogul, care ajunge să fie monopolizat de un sistem și nu mai apare ca joc al intelectualului în tradiția asumată.

meridiane

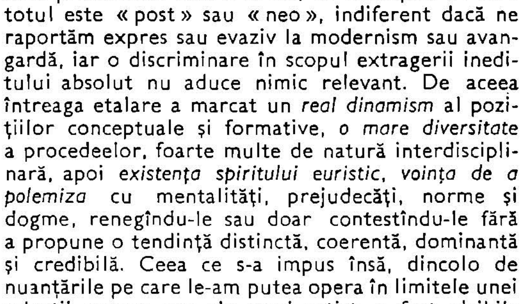
szczecin '89

virgil mocanu

Cunoscut port și oraș industrial, adăpostit în estuarul fluviului Odra, foarte aproape de întîlnirea cu Marea Baltică, Szczecin ocupă și un loc distinct în cartografia reperelor artistice, datorită manifestării bienale intitulate *Prezentarea picturilor din țările socialiste*, ajunsă la a 13-a ediție. Genericul propune de la început o delimitare sub raportul arealului geo-politic invitat la un ritmic tur de orizont, programul manifestării, sensul și intențiile de natură artistică dovedindu-se deschise, cu vădit interes pentru fenomenele contemporane și perspectivele ce se conturează. Generalizînd, constatăm că *omul și lumea sa*, temă abordată în toate accepțiunile și disocierile posibile, de pe poziții conceptuale și semantice diferite și chiar contradictorii, ar putea reprezenta axul ideatic al acțiunii de la Szczecin, în această formulare tutelînd ediția din 1985, dar și pe cea următoare în mod implicit.

Anul acesta am remarcat o modificare de strategie și finalitate, în sensul *accentului pus pe un program ambițios*, clar enunțat ca un argument în favoarea ideii de *integrarea în fluxul artei contemporane* prin autoritatea unor identități distincte, capabile de un dialog valoric egalitar pe plan mondial. Deci, într-un anumit fel, am descifrat *voința de a depăși aparenta limitare* formulată prin genericul inițial, subliniind existența unor *specificități de esență* în pictura țărilor socialiste, ca emanație a cîmpului ideologic definitoriu. Acestea ar fi premisele ideale, ca să le numim astfel, schițate de comisarul expoziției, *Krzysztof Stanislawski*, în prezentarea programului avut în vedere. În fond el pornea de la fenomenul real, firesc și organic al *internaționalizării tensiunilor, ideilor, temelor, atitudinilor și procedeelor*, într-un context al contaminărilor mai mult sau mai puțin selective sau critice. Realitate ce a ieșit în evidență și ea, ca un fenomen obiectiv, inerent acestui moment de confruntare, interferențe, confluențe și acțiuni interdisciplinare.

Tema *Prezentării* era și ea destinată unei puneri în discuție a *celor mai noi tendințe/poziții din pictura contemporană*, deci a circulației și efectelor imediate ale formulelor actuale. Deziderat destul de *relativ*, *ambiguu* și *lax* chiar prin premisă, oricum ilustrat în proporții extrem de diferite de selecțiile naționale prezentate. Lucru firesc, în condițiile în care totul este « post » sau « neo », indiferent dacă ne raportăm expres sau evaziv la modernism sau avangardă, iar o discriminare în scopul extragerii ineditului absolut nu aduce nimic relevant. De aceea întreaga etalare a marcat un *real dinamism* al pozițiilor conceptuale și formative, *o mare diversitate* a procedeelor, foarte multe de natură interdisciplinară, apoi *existența spiritului euristic*, *voința de a polemiza* cu mentalități, prejudecăți, norme și dogme, renegîndu-le sau doar contestîndu-le fără a propune o tendință distinctă, coerentă, dominantă și credibilă. Ceea ce s-a impus însă, dincolo de nuanțările pe care le-am putea opera în limitele unei selecții anume sau ale unui artist, a fost vizibila tendință *de a scoate pictura din comoditatea contemplării hedoniste și a constatării pasive*, a jocului frivol și gratuit cu subtilitățile de orfevru al materiei. Actul creației devine tot mai evident, uneori cu ostentație programată, *o atitudine activă*, o luare de poziție polemică și protestatară pînă la invectivă sau strigăt, *în numele condiției umane* și sub semnul acutelor probleme contemporane. Intenția ce s-a degajat, poate nu totdeauna explicit, nu numai din pictură ci și din acțiunile complementare, multe părăsind limitele tipologiei artistice consacrate pentru a se integra în arta de comportament, în spectacol sau scenografie agorică.



KRYZSZTOF SKARBEK

https://biblioteca-digitala.ro

ZDZISLAW NITKA

La nivelul perspectivei filosofice, ontologice, semnul tutelar decurge din *existențialismul militant*, nu decepționist constatativ, cu efecte în planul atitudinii formative, al semnelor și mesajelor. Formula cea mai eficientă sub raportul echivalărilor de substanță s-a dovedit a fi, încă o dată, *expresionismul*. Termenul trebuie utilizat în această situație cu toate implicațiile și disocierile sale noționale. Solicitarea și supralicitarea acestor formule este consecința capacității sale de a exprima « strigătul », de a releva dimensiunea tragică, situațiile limite, prăbușirile și extazele ființei, prin exacerbarea ipostazelor emoționale și participative. Dar nu trebuie neglijată nici priza afectivă, temperamental justificată prin apartenența majorității artiștilor la spațiul septentrional sau, în cazul cubanezului Eduardo Rubèn Garcia Oerrera, al sovieticilor Aidan Salahova și Talent Ogobaie, la cel al vitalismului exploziv meridional, organic atrași de această tensiune prin programarea matricială.

Concret, am avut la dispoziție pentru analiză, disocieri, speculații și echivalări profitabile o simptomatică *varietate de procedee expresioniste*. Unele, « clasice » în sensul recurenței figurativului deformant, agresiv și chiar visceral, se revendicau din Munch, Ensor, Kokoschka, Soutine, altele din abstracția gestuală, din informal și non-figurativ, calea de acces către semnificație rămînînd la discreția titlurilor și a imaginației, sau reacției organice, a receptorului. Efectul general, copleșitor prin acumulare de imagini, se datora asocierii dintre desenul sintetic, îngroșat, flagelat și exorcizant, cu o cromatică violentă, exasperată și exasperantă, cu asocieri tonale provocatoare, dizarmonice, agresive sau depresive. Ca un argument al lărgirii — pînă la pierderea identității uneori — a noțiunii de pictură, firește cu intenții polemice, și al trecerii în ipostaze de graniță, hibride sau bastarde, s-au prezentat seturi de obiecte, forme, montaje aluzive, ecologice sau anti-tehnologice, compuneri de tip « environnement », în poloneză « instalacja ». Extracția conceptuală se dovedește a fi de esență dadaistă sau suprarealistă, cu ereditatea în anii de început ai secolului și în naivele revolte ale artei confuz protestatare, ironică și cultivînd derizoriul și deriziunea. De aici și un sentiment de atmosferă « neo » sau chiar « retro » ce plutea peste multe lucrări, performanța picturală — sau formativă — devenind punctul principal de interes. Au existat și excepții, printre ele reprezentantul nostru *Ervant Nicogosian* aducînd o certitudine *a tonului afirmativ*, construind valori picturale intrinseci dar și semnificații general umane, într-un vizibil contrapunct cu *tendința contestării*, a provocării sau demolării miturilor și dogmelor.

Rezumînd, majoritatea lucrărilor par a descinde din tendința semnificativ numită « Neue Wilde », devenită și ea « istorică » la acestă oră, oricum departe de a mai fi — dacă a fost — inedită în esență și vocabular, cu participări subiective remarcabile. Echipa bulgară — *Asen Zahariev*, practicînd o pictură de negru cu incizii, recuperator al filonului bizantin, *Andrei Daniel*, cu explozii cromatice care organizează un « joc » între gestul abstract și figurativ și *Gheorghi Alaicov*, esențializînd în acorduri subtile, rafinate, problemele formelor și ale spațiului — a lăsat o puternică impresie tocmai pentru că, la fel ca pictorul român, construiau, *propuneau o soluție*, nemulțumiți de simplul protest sau negația integrală. Trebuie să remarcăm, de asemenea, ca un posibil subiect de meditație, *ponderea tinerilor* în aceste confruntări, Salahova avînd 25 de ani — și pînze enorme, bine « ținute » pictural — iar Zdzislaw Nitka 27, dar o solidă meserie și o perspectivă clară. Un alt fenomen, remarcat și la alte ediții, este acela al deciziei total eliberate de inhibiții sau prejudecăți, cu care artiștii *construiesc pe mari suprafețe*, mobilizînd tot arsenalul procedeelor, atenți la finalitatea ansamblului ca mesaj, nu la măruntele delicii artizanale. De aici și o grijă pentru furnizarea ancorelor perceptive accesibile, ca puncte de sprijin în decodarea semnelor și în discriminarea semantică. Uneori, această preocupare devine explicită, ca în cazul polonezului *Krzysztof Skarbek*, practicînd o variantă « pop-art », cu finalitate critică la adresa societății de consum și a miturilor ei efemere, automobilul revenind obsesiv. Trebuie să constatăm însă și *obsesia noutății* cu orice preț — tematica *Prezentării* postula, oricum, acest deziderat, fără a pretinde și « sacrificii » — vînătoarea de insolit și fuga de « provincialism », prezente în unele situații ca factori diminuanți ai calităților reale.

Există, firește, multe semne de întrebare în orizontul concepțiilor și limbajelor, unele nerezolvate, altele exacerbate artificial sub presiunea modei sau a conjuncturilor, există și îndoieli, crispări sau impasuri la nivel individual și la cel al climatului. Dar în totalitate s-a desprins impresia *relansării picturii în acțiune, a iconocității autonome* în general, împotriva dogmelor și abuliei, a « socralismului » în mod special și acuzat, pentu că ne aflăm într-un spațiu cultural cîndva obsedat de această inoperantă și artificială confecție ideologică. *Regăsirea lumii omului* și a întrebărilor sale autentice, sincere și prin aceasta fertile, *repunerea în drepturi* a onticului, eticului, moralului, din perspectiva contemporaneității și a marilor probleme globale, pornind de la individ spre societate, acestea pot fi coordonatele pe care se deplasează, căutînd patetic, artiștii de astăzi. Faptul s-a relevat explicit din seria de *acțiuni comportamentale*, « happenning » sau « performance » — acela « akcja » atît de serios practicate de creatorii polonezi — improvizate în timpul taberei de pictură de la Kamién Pomorski, sau înregistrate pe benzi video. Impresionante, prin mijloace, intenții, mesaj, s-au dovedit intervențiile directe în social ale lui *Jerzy Gumiela*, un artist complet, *Jacek Fialkowski*, autor și de medii sonore complementare, *Andrzej Tomczak*, compunînd ambianțe-mesaj, *Krzysztoj Skarbek*, foarte aproape de spectacolele « dada ». Artiștii maghiari *Kopasz Tamás* și *Sebestyen Zoltán* au improvizat și ei un « happening » pe tema « Plein air » (« Tiszta levegö » în traducere), un recviem ironic în memoria picturii naturiste, de impresie și jubilație placidă, propunîndu-se o atitudine activă, dinamică, polemică și angajată social. Evident, asemenea luări de poziție și implantări în ambianța agorei au în ele ceva spectaculos, refăcînd la altă scară ideea teatrului popular și a « misterelor » medievale, în spiritul de « Messe farciée », liturghii pe dos cu funcții catharctice, eliberatoare. Problema, ca și în cazul expoziției de tipul clasic, loc privilegiat al dialogului, este de *natură sociologică*, adică la nivelul numărului de spectatori, al gradului de aderare la sensurile acțiunii și al capacității de a percepe corect intenția și mesajul. Dar necesitatea, funcția formativă și capacitatea de a deschide noi căi de investigare și acces rămîn incontestabile *cîștiguri de substanță*, soluțiile semantice aparținînd artistului și climatului în care se deplasează. Ideile gravitînd în jurul chestiunilor de fond și expresie au fost dezbătute în simpozioanele serale, în discuțiile cotidiene sau în prezentările realizate pentru televiziune, mai ales prin intervențiile criticilor *Mihail Lazarev* din Uniunea Sovietică, *Dimităr Dimitrov* din Bulgaria și ale celui ce semnează acest material. Oricum, concluzia permanenței și regăsirii picturii ca atare, cu o revenire la normele ei tradiționale restaurate și relansate critic, lucid și din perspectivă contemporană, rămîne un semn definitoriu pentru actuala ediție a *Bienalei* de la Szczecin.

Se cuvine să consemnăm atmosfera festivă a orășelului Kamién Pomorski în această vară a jubileului de 25 de ani de existență continuă a *Festivalului internațional de orgă și muzică de cameră*, spiritul de echipă și colaborare ce a domnit în tabăra de pictură — « plener »-ul polonez, regăsit în cele mai diferite localități și cu diverse teme — ca și atenta organizare, asigurată de echipa « Biroului pentru expoziții artistice », pe scurt și în poloneză BWG, sub conducerea directoarei *Barbara Baranowska*. A fost *un tur de orizont simptomatic* pentru problemele contemporane ale picturii, ale artei în general, fără discriminări sau poziții rigide, un prilej de afirmare al universalității prin specificitate, a valorii intrinseci, dincolo de alte argumente sau conjuncturi.

semiotica vizuală: reviste, cărți, întîlniri, articole etc.

solomon marcus

Preocupările de semiotică vizuală se află sub supravegherea unor structuri organizatorice dintre cele mai variate. De curînd a luat ființă Asociația Internațională pentru Semiotica Spatiului (AISSP), care a anunțat, pentru perioada 26—28 iulie 1990, o întîlnire pe tema culturii arhitecturale și a culturii urbane, la Universitatea din Geneva. Președinte al AISSP este Martin Krampen (Ulm, R.F.G.), vicepreședinți sînt Geoffroy Bradbent (Plymouth, Anglia) și William Widdowson (Cincinnati, S.U.A.), iar secretar general este Manar Hammad (Paris). Scopul AISSP este de a stimula cercetările care au în vedere producția sensului în spațiu. În 1987, s-a organizat la Urbino (Italia) un dialog al semioticii spațiale cu estetica iar o altă întîlnire în 1988 a avut ca obiect relația dintre formă și substanță în spațiu. Organizatorul întîlnirii de la Geneva, profesorul Pierre Pellegrino, a lansat o circulară în care explică obiectul acestei întîlniri. El propune să se examineze atitudinile semnificative pe care o societate le dezvoltă în modul de segmentare spațială.

Între 23 și 24 septembrie 1989 a avut loc la Ulm (R.F.G.) o întîlnire pe tema *Identitate culturală și design*. Lucrările au fost organizate în patru secțiuni: mediu ambiant, producția de design, comunicare vizuală și teorie semiotică. Dintre chestiunile abordate, relevăm cele privind identitatea culturală, jucăriile în culturile arabe, un sistem vizual de educație sanitară în țările în curs de dezvoltare.

Al doilea congres internațional privind legătura dintre text și imagine va avea loc la Universitatea din Zürich, între 27 și 31 august 1990. Au fost anunțate următoarele teme: fotografie, teatru, metodologie, epigrafie monumentală, arte vizuale și limbaj, strategii de interpretare, similarități formale, colaj, imagini ale scriiturii, retorică, modernismul în artă, arta neeuropeană, estetică și poetică vizuală, ilustrația de cărți, narativitatea în film, percepție vizuală și psihologie cognitivă. O discuție specială va fi dedicată lui James Joyce.

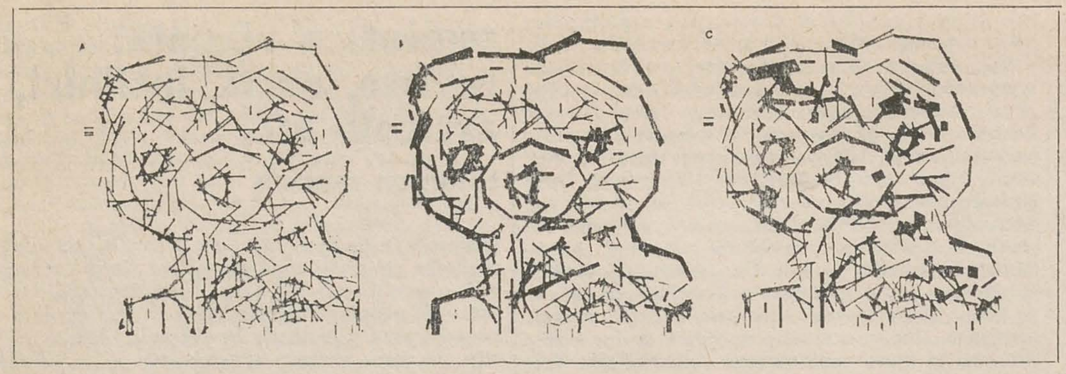
La cel de al șaselea congres al Asociației Germane de Semiotică (Universitatea din Passau, 8—11 octombrie, 1990) vor fi abordate, între altele: semiotica și psihologia semnelor de circulație, perspective ale semioticii poststructuraliste, configurație și construcție la semnele muzicale, teoria și practica designului, poststructuralism-deconstrucție-postmodernism, funcția și interpretarea semnelor verbale și neverbale în psihiatrie și psihoterapie, fotografie și percepție-coduri vizuale. Un simpozion internațional asupra designului a avut loc la Helsinki (17—18 mai 1989). Semiotica marketingului a făcut obiectul unei întîlniri la Copenhaga (18—19 mai 1989). La Universitatea din Rochester (S.U.A.) a funcționat, între 9 iulie și 18 august 1989, un institut de teorie și interpretare în artele vizuale. Un colocviu asupra ficțiunii s-a desfășurat la Cerisy-la-Salle (Franța) între 15 și 22 iulie 1989. Comunicarea prin corp și prin îmbrăcăminte a făcut obiectul unei întîlniri la Indianapolis (S.U.A.), între 16 și 18 iulie 1989. Tot la Indianapolis a funcționat, între 16 și 22 iulie 1989, un institut internațional privind semnificația în marketing. O conferință internațională asupra arhitecturii, urbanisticii și designului s-a desfășurat la Espoo (Finlanda) între 4 și 6 septembrie 1989.

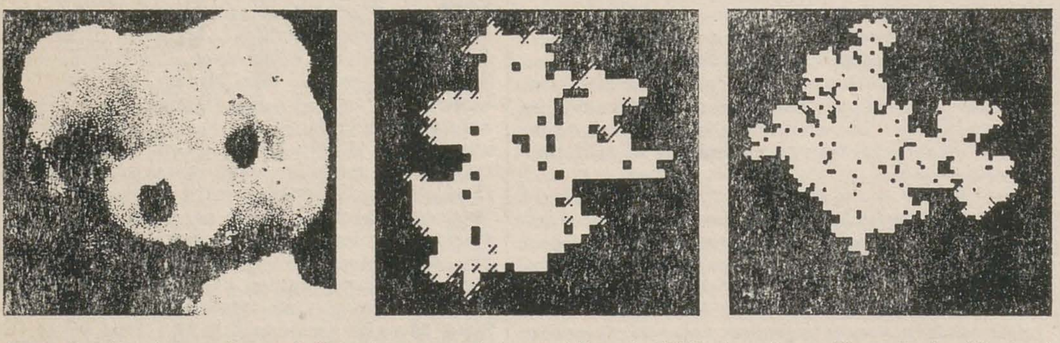
În cadrul Festivalului Internațional de Dans de la Arles, Franța (20—23 iulie 1989) a fost organizat un colocviu pe tema *Memorie și Uitare*. Dintre chestiunile abordate, menționăm: memoriile corpului, memoria colectivă, memoria publicului, imagini ale dansului, semne și imagini ale dansului, proiecție și discurs, cinetica memoriei, viteza uitării. De o atenție deosebită s-a bucurat relația dintre dans și imagine, în jurul unor chestiuni precise ca: Mișcarea ființelor vii, esențială atît în cinema cît și în dans, poate face obiectul unei definiții cuantificate? Depinde lectura acestei mișcări de o trecere de la discret la continuu? Putem înțelege și descrie mișcarea și traseele ei plecînd de la o mulțime de imagini particulare, putem modela raporturile dans-imagine luînd în considerare mulțimi infinite de traiectorii?

O activitate deosebită în domeniul vizual se desfășoară la Universitatea François Rabelais din Tours (Franța), unde între 29 și 30 septembrie 1989 s-a desfășurat o discuție pe tema *transformare-metamorfoză-anamorfoză* în cadrul preocupării mai ample de cercetare a imaginii într-o perspectivă semiotică.

https://biblioteca-digitala.ro

Aspecte ale interacțiunii particulelor elementare (a-b)





Procesarea informației vizuale (aproximarea conținutului prin discret; a-c)

Aceeași universitate a lansat *Bulletin International de Sémiotique de l'Image*, al cărui prim număr a fost publicat în mai 1989. Remarcăm aici un remarcabil studiu datorat redactorului șef al publicației, Michel Constantini, și avînd ca temă anumite ipoteze de lectură a frescei XII din ciclul consacrat de Giotto vieții lui Francisc, în bazilica de la Assisi, în cursul ultimului deceniu al secolului XIII. Publicația mai cuprinde o analiză pertinentă a cărții *L'origine de la perspective* publicată de Hubert Damisch, în colecția « Idées et Recherches », la editura Flammarion, Paris. Este de asemenea analizată lucrarea lui Jean-Marie Floch *Les formes de l'empreinte*: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand (Pierre Faniac éditeur, 1986, Paris). Sînt apoi prezentate diferite numere tematice în domeniul vizual, ale unor publicații recente: *Imagini și societate în Grecia antică. Iconografia ca metodă de analiză (Cahiers d'Archéologie Romande*, 36, 1987) ; *Subiectivitatea în cinema* (direction Jacques Fontanille), *Actes Sémiotiques* X, 41, martie 1987 ; *Arta abstractă* (direction J. M. Floch & L. Régis), *Actes Sémiotiques* X, 44, decembrie 1987 ; *Comunicarea prin imagini* (Bulletin de Psychologie, vol. 41, no 388, iunie-august 1988) ; *Arte plastice; probleme de limbaj* (La Part de l'Oeil, 5, 1989). Apoi sînt analizate unele articole recente dedicate vizualului. Frederic Jameson, *Lectura fără interpretare (postmodernismul și textul video)*, în *Communications* 48, 1988, 105—120 ; Desiderio Blanco, *Figuri discursive ale enunțului cinematografic* (Actes Sémiotiques, Documents, IX, 90, 1987) ; Georges Sauvet, *Comunicarea grafică paleolitică (de la analiza cantitativă a unui corpus de date la o interpretare semiologică)*, în *L'anthropologie*, 1988, 92, no 1, p. 3—16 ; Suzanne Preston Blier, *Cuvinte asupra unor cuvinte despre semne iconice: iconologia și studiul artei africane* (Art Journal, 47, 2, 1989, p. 75—87) ; François Bastide, *Tratamentul materiei. Operații elementare*, Actes Sémiotiques-Documents IX, 89, 1987 ; Marie Caroni, *Semiotica perspectivei picturale* (*Protée*, 1988, Univ. Laval, Quebec) ; Madeleine, Arnold, *Imaginea de sinteză animată* (*Communication* et *Langages*, no 77, 1988).

Grupul de cercetători în domeniul vizualului, de la Universitatea din Tours, s-a remarcat în ultimii ani printr-o intensă activitate publicistică. Maurice Brock a publicat în 1986, « Istoria artei moderne », Stadiul științelor sociale în Franța (*La Découverte*, Paris, p. 414—417); Secretul lui « disegno » în pictura și în arta fortificațiilor Veneției din secolul al XVI-lea (în Ph. Dujardin, editor), *Le secret*, Presses Univ. de Lyon, 1987, p. 17—30). Michel Constantini, principalul animator al grupului, a publicat *Un moment în istoria nimbului* (*L'écrit-voir*, revistă de istoria artelor, no 7, 1986, p. 30—38) ; *Portretul omului mort* (*ibidem*, no 8, 1986, p. 62—76) ; *Semiotica imaginii și istoria artei* (D'art, Barcelona, 1987, p. 73—88) ; *Trei abordări ale istoriei semantice a artei grecești* (conferințe, iunie 1987, Univ. din Tours) ; *Giotto în alb și negru*, conferința la Ecole des Beaux-Arts, Poitiers, 23 martie 1988. Pierre Fresnault-Deruelle: *Les images détournées (Communications* et *Langage* 75, Paris 1988) ; *Le visage et le paysage (Humanisme et entreprise* 56, 1988, Paris, IV, Celsa) ; *Simulacrul vorbirii în benzile desenate (Europe*, aprilie 1989, Paris) ; Jean-Didier Urbain a publicat în 1989, la editura Plon, Paris, *L'Archipel des morts*, o carte despre sentimentul morții și derivatele memoriei în cimitirele Occidentului.

În Suedia, la Lund University Press, Malmö, 1988, Göran Sonesson a publicat cartea *Concepte pictoriale. Moștenirea semiotică și relevanța ei pentru analiza lumii vizuale*. Autorul caută un cadru corespunzător pentru prezentarea diferitelor teorii și tendințe divergente în domeniul vizualului, al imaginii plastice cu deosebire, fiind preocupat de legătura cu lumea experienței (iconicitatea), de modul în care fragmentul vizual dă seama despre lumea vizuală (indicialitate) și de modul în care imaginea produce un surplus de semnificație (limbajul plastic și conotația). Aceste chestiuni sînt discutate în contextul semioticii europene și americane și al ideilor care vin din psihologia cognitivă, din lingvistică și din filosofie. În Italia, la Giancarlo Politi Editore, Milano, a apărut în 1986 cartea *Rhetoric of Art* a lui Jorge Glusberg, în care principalele capitole au următoarele titluri: Semnul estetic ; Sociologia artei ; Teoria instituțiilor ; Ruptura culturală ; Retorica artei ; Semne în ecosistemele artificiale ; Benzile comice și arta ; Retorica artei video. În *Revista de Estetică* din Buenos Aires se publică, în nr. 7 din 1988, aricolele lui Ch. Metz, *Fotografie și fetiș*, A. Silva, *Focalizarea vizuală*, Rosa Maria Ravera, *Arta între comunicabil și incomensurabil, Revista de Semiotica e Comunicacão*, care apare la Sao Paulo, fiind editată de Maria Lucia Santaella Braga, publică în numerele pe 1988 unele articole dedicate vizualului, ca: A. Machado, *Imaginea digitală;* Ph. Menezes, *Imagine-cinema-poezie;* E. Colin Zayas, *Imaginea publicitară;* Th. A. Sebeok, *Fetișul*. În *Les Cahiers du Département des Langues et des Sciences du Langage*, publicate de Universitatea din Lausanne, s-a dedicat un întreg număr (nr. 3, 1986) reprezentării spațiului. La Universitatea din Urbino, un document recent (sept. oct. 1988) este: Claude Zilberberg, *Arhitecturămuzică-limbaj în « Eupalinos » de Paul Valéry*. În *Degrés* (Belgia) no 57, 1989 se publică: Gianfranco Battettini, *Televiziune și semiotică;* Roger Bautier, *De la televiziune la telespectator;* Paul Bouissac *Spațiu performativ și spațiu mediatizat: deconstrucția spectacolului de circ în reprezentările televizate;* Patrick Imbert, *Acesta este corpul meu, aceasta nu este o pipă*. În seria de monografii a Cercului Semiotic din Toronto (Canada) s-a publicat în 1989 lucrarea editată de James Braun și Anthony Mollica: *Eseuri în semiotica vizuală aplicată*. Anterior, în aceeași serie, s-au publicat: Fernande St. Martin, *Prolegomene la o gramatică a limbajului vizual* (1985) și, editată de Clive Thomson, *Filogenia și ontogenia sistemelor de comunicare* (1985). La Universitatea de Arte Aplicate din Viena s-a susținut în 1989 teza de doctorat a lui Johannes Domsich *Vizualizarea ca deficit cultural?* Geneviève Cornu, de la Institutul Universitar de Tehnologie din Lyon (Franța), a publicat *Pictură și poezie: limbaj, producție, creatie, mesaj*, Bibliothèque, Univ. de Lille, 2 volume, 1985 ; *Scriere, pictură: de la caligrame la pictograme* (*Semiotica*, vol. 44, 1983, 123—135) ; *Lectura imaginii publicitare* (*Semiotica* 1985) ; *Evoluția polilor comunicării și noțiunea de publicitate de-a lungul istoriei afișului* (*Semiotica*, vol. 63, 1987, 269—287) ; *Pentru o semiologie a operei artistice* (*Semiotica*, vol. 75, 1989).

un testament postmodernist

note disparate la expoziția paul gauguin, la national gallery of art, washington d.c.

dragoș gheorghiu

Ultimele decenii ale secolului XIX pregătesc pătrunderea inconștientului în conștiința europeană, « revendică dreptul la vis » [1].

Criticul Aurier ale cărui judecăți artistice influențaseră pe Gauguin, afirma: « Copierea mioapă a anecdotelor sociale, imitarea stupidă a viciilor naturii, observația plată, trompe l'oeil-ul, gloria de a fi tot atît de fidel și banal în exactitate ca și daguerrotipul. nu mai mulțumește pe nici un pictor demn de acest nume. » [2]

În această optică, spune Gauguin, tablourile care « își povestesc viața, a mea » trebuie să « ridice franjurile de infinit care leagă între ele episoadele pentru a ne conduce prin coridorul spațiului și timpului, printre amintiri, acolo unde se descompune în circumstanțe, visul total ».

Amintirea la el se confundă cu visul, și într-o scrisoare către Monfreid, din martie 1897 în care descrie compoziția « Te Rerioa » (« Visul »), copiată după un model din frizele Borobudurului, declara că « întreg tabloul este un vis ».

În Tahiti, amintindu-și « Olimpia » lui Manet, copiată la Paris și a cărei reproducere o expusese în coliba sa, avea să picteze « une reine nue couchée sur un tapis vert ». « Te Arii vahiné », realizată în 1896, după această descriere, la fel ca și compoziția simetrică din 1903, o « Decorative personne », sînt amintiri (iar după Gauguin « vise ») despre Manet, Cranach [3] sau Avadena și Jataka de la Borobudur.

Secolul XIX, de la Moreau la Knopff, a generat conștiința interogativă: « De unde venim? Cine sîntem? Încotro ne îndreptăm? », ce definește vectorul Timpului în care sîntem incluși.

Dacă viitorul ne este complet necunoscut (sau doar parțial datorită Utopiilor), trecutul poate fi totuși stăpînit și controlat.

Clasicismul Greciei și al Romei, ca imagine a Trecutului, impun Prezentului, prin feed-back, demnitatea și stabilitatea de care are nevoie. Obsesia epocii, de la Moreau la Puvis de Chavannes, pentru antichitate, este nevoia de integrare în ordine a unui Prezent care a început să se îndoiască de sine și care încearcă să evite întrebările Sfinxului sau ale subconștientului. Freud va verbaliza (și deci sistematiza) în « Traummdeutung » unul din discursurile lui Moreau [4] pe această temă, prezentîndu-l la începutul noului veac ca pe o teorie proprie. Istoria artei europene ne prezintă toate modelele zooantropomorfe ale Sfinxului ca fiind de origine asiatică, și deci exotică; în spiritul acestei tradiții Gauguin, identificîndu-l cu un alter ego, îl concepe sub trăsăturile antropomorfe ale unei statui hinduiste.

Sfinxul asiatic, exotic, reprezintă pe Celălalt, interogatorul. Europa fin de siècle, sub farmecul miresmelor și drogurilor Asiei, își proiectează [5] mitica Cytheră într-o natură paradisiacă, interioară și îndepărtată totodată:

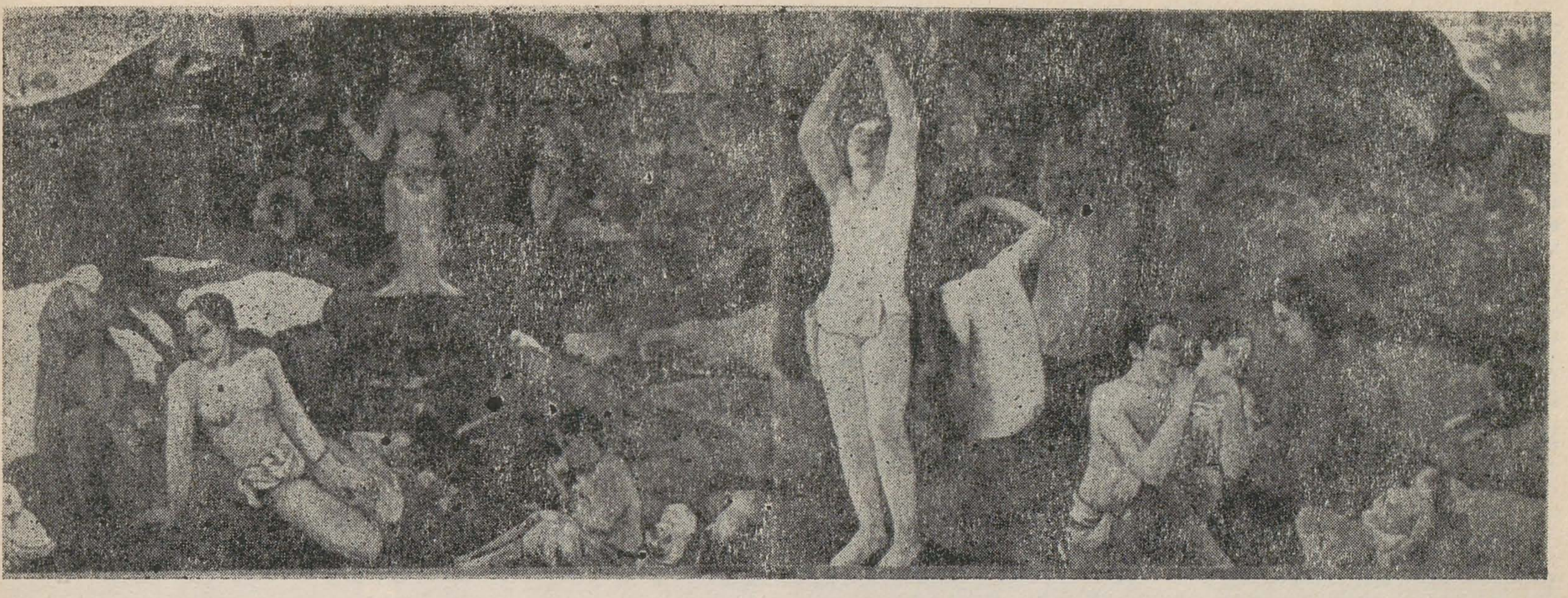
« Un țărm al fericirii în mintea mea învie
Orbit de-o monotonă, fierbinte strălucire.
(.......................................)
Un ostrov leneș unde mărinimoasa Fire
Dă arbori stranii, poame cu care te îmbie
Bărbați cu trup subțire și sprintenă tărie,
Femei cu-o fără de seamă de sinceră privire. » [6]

Rimbaud și Gauguin vor accepta această « invitație la călătorie » nu numai ad litteram.

Ca toți din generația sa, spun criticii de artă, Gauguin « își făcuse o anumită idee despre Orient, pe cît de naivă, pe atît de vagă, imagine hrănită de arta javaneză și de stampele japoneze (. . .) El conta pe această Asie imaginară pentru a-și obloji rănile despre care îi plăcea să creadă că ar fi acelea ale unui « barbar » ajuns în Europa » [7].

Dar nu numai exercițiul intelectual era fermentul viziunii exotice. Din anumite experiențe senzoriale ale contemporanilor se poate deduce că a existat o sursă inconștientă de inspirație pentru alegorii ca « De unde venim? Cine sîntem? Încotro ne îndreptăm? », tipice prin sublinierea ego-ului vizătorului: « Sub cele două condiții îngemănate, de căldură tropicală și de lumină verticală, am adunat

https://biblioteca-digitala.ro



PAUL GAUGUIN,
« De unde venim? Cine sîntem? Încotro ne îndreptăm? », ulei pe pînză, 1897-8
P. GAUGUIN, Acuarelă, studiu pentru compoziția definitivă, 1898
Mumie inca, sec. XII-XV, Muzeul Omului, Paris
Studiu, școala lui Rembrandt
P. GAUGUIN, 1894, replică după « Speranța » de PUVIS DE CHAVANNES, desen acompaniind un poem de Ch. Morice, apărut în Mercure de France în 1895
INGRES, « La petit baigneuse »

https://biblioteca-digitala.ro

toate creaturile, păsări, animale, reptile, arbori și plante (. . .) care se găsesc în regiunea tropicelor și le-am aruncat grămadă în China sau în Hindustan. (. . .) Eram idolul. » [8]
Paradisul artificial al experienței anterioare, interioare, teoretizată de Baudelaire și de De Quincey, își afirma din ce în ce mai mult superioritatea față de real, prin hipertrofierea senzorialității.
După Huysmans « Natura și-a trăit traiul; prin dezgustătoarea uniformitate a peisajelor și cerurilor ei, ea a plictisit în mod definitiv răbdarea atentă a rafinaților. A sosit momentul să o înlocuim, pe cît va fi cu putință, cu artificialul. » [9]
Des Esseintes, un extremist, « colecționează flori artificiale, apoi își dă seama că e mai interesant să adune flori naturale care par a imita florile artificiale » [10].
Formele, mai spune Huysmans, trebuie să exprime idei, iar arta să imite natura. Gauguin era și el unul din partizanii artificialului, ostil observației directe după natură [11], acceptînd fotografia ca primă realitate, « fiind incapabil să inventeze ușor, în ceea ce constă desenul, motivul dorit, găsea mai ușor inspirația într-o imagine pe care o avea la el » [12]. Supus atmosferei spirituale « decadente », Gauguin este printre primii care conștientizează psihoza « Declinului Occidentului ».
Datorită folosirii modelelor, el își imaginează istoria ca fiind o continuă degradare a clasicismului în « barbarie », cu care se identifică.
În 1897, dez-*iluzionat* și obosit trupește, zguduit de moartea fiicei sale, încearcă să se sinucidă. O încercare ratată, dar care a fost cauza conceperii « testamentului său spiritual », lucrarea de mari proporții « De unde venim? Cine sîntem? Încotro ne îndreptăm? » (Museum of Fine Arts, Boston), puzzle al operei sale anterioare.
Compoziția desfășurată orizontal, între extremele nașterii și ale morții are o (dublă) verticală: un bărbat cu brațele ridicate care culege fructul cunoașterii și avînd în stînga avatarul, idolul.
Zece personaje mature (un Apollo cu nouă muze « barbare » [13]) și doi copii se proiectează pe un fundal vegetal asiatic, contorsionat.
La fel ca în vis, nimeni nu privește spre personajul principal, visătorul. Onirismul lui Gauguin este de inspirație postmodernă, el transformă antichitatea lui Puvis de Chavannes din « Vision Antique », « Doux Pays », « Jeunes filles au bord de la mer », într-o Arcadie australă, o « Pădure sacră, dragă muzelor și artelor », iar într-un desen al școlii lui Rembrandt [14] în autoportret.
« Speranța » lui Chavannes, copiată în 1894, « Scăldătoarea » lui Ingres și « Femeile algeriene » ale lui Delacroix, devin tahitiene cu forme generoase: tot prin acest proces provin și cele două femei drapate din dreapta compoziției ca și copilul adormit (după « Pescarul sărac » de Puvis).
În ciuda amintirilor clasice și moderne, ordonatoare, imaginea-hipnagogică baudeleriană își afirmă incoerența în detaliile tabloului: printre ierburi se plimbă un păun din Borobudur, pisicile lui Kuniyoshi [15] torc și se joacă, mumiile peruviene din copilărie prind viață, un peisaj japonez se învecinează cu cerul auriu din « Pădurea sacră », o capră din « Vision Antique » stă lîngă postamentul hinduist.
Acceptînd geneza operei fie în regim diurn, în spiritul tradiției franceze a replicei, oficializată prin Academia de la Roma, fie în regimul nocturn al visului baudellairian, alegoria lui Gauguin rămîne cea mai autentică și mai importantă lucrare postmodernistă pe care Europa secolului XIX a transmis-o viitorului: visul total despre sine.

NOTE

1 L. Hautecoeur, « Literatura și pictura în Franța secolelor XVII—XX », 1982, Meridiane, București, p. 337, trad. Al. George.
2 Ibidem.
3 Cum este « Diana odihnindu-se » (cca 1537) de la Musée des Beaux Arts, Besançon.
4 Pentru a urmări transformarea imaginii în text, a se consulta și articolul nostru « Vis și geometrie — Viena și Europa după 1890, Arta, nr. 7/1987.
5 Cuvîntul nu este tocmai cel nimerit, deoarece, așa cum observa și Baudelaire « les images s'offrent (. . .) spontanément, despotiquement » (Ch. Baudelaire « Les Paradis Artificiels », Edition Nilson, /n.d./ Paris, p. 229).
6 Ch. Baudelaire « Parfum exotique », trad. Al. Philippide
7 Fr. Cachin, « Gauguin », Meridiane, 1977, București, p. 110, trad. A. E. Baconsky.
8 Ch. Baudelaire, « Les Paradis Art. », p. 234-5.
9 L. Hautecoeur, op. cit., p. 325.
10 Ibidem, p. 327.
11 R. Huyghe et al., « Gauguin », 1972, Hachette, Paris, 128-9.
12 Ibidem.
13 fiecare cu atributele tradiționale: Clio cu lebăda, Erato cu un putti la picioare. . .
14 « Bărbat culegînd fructe » (Luvru, 22901), înrudire remarcată pentru prima dată de L. Gowing în « Burlington Magazine ».
15 cf. Y. Thierion — « L'influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin în « La Gazette des Beaux Arts », 1956, tome 47.

CENTENAR VERA MUHINA

pavel mocanu

Anul acesta, la 1 iulie, s-au împlinit o sută de ani de la nașterea celebrei sculptorițe Vera Muhina. Cu acest prilej, la Moscova, în scuarul lîngă care s-a aflat atelierul artistei, a fost dezvelit un monument ridicat în cinstea sculptoriței și a avut loc o sesiune științifică organizată de Academia de Arte a U.R.S.S.
Pentru mulți dintre noi, numele Verei Muhina se asociază cu cunoscutul monument « Muncitorul și colhoznica ». Puțini, însă, știu că Muhina a lucrat intens și în domeniul sticlei artistice, că a lăsat lucrări interesante în grafică, costumație, păpuși, că în afară de o contribuție de mare valoare în problemele sintezei sculpturii și arhitecturii, a lăsat lucrări prețioase în domeniul teoriei artelor plastice.
Vera Muhina a aparținut strălucitei pleiade a avangardismului rus de la începutul secolului nostru, cînd arta plastică rusă se afla în fruntea proceselor înnoitoare generate de vremurile care zguduiau omenirea. Nume ca Natalia Gonciarova, Olga Rozanova, Liubov Popova, Alexandra Exter, Varvara Stepanova, Nadejda Udalțova, în pictură, Anna Golubkina, Sarra Lebedeva, Vera Muhina, în sculptură, au intrat demult în circuitul mondial. Femeile artiste, cu sensibilitatea lor uriașă și intuiția lor acută, au recepționat activ sensul încordat al momentelor de cotitură. « Grupurile noastre, scria Nadeja Udalțova, au fost în opoziție cu arta contemporană burgheză. Poeții futuriști o anihilau în versuri iar noi o năruiam în tablouri . . . »
Omul în creația Verei Muhina este totdeauna prezentat romantic. Artista îl vede puternic, măreț în toate manifestările lui. Năzuința ei spre acest ideal a detașat-o timpuriu de contemporanele ei. De aceea, ea a depășit destul de repede perioada căutărilor cubiste. « Cubiștii, scria Muhina, dezgolesc forma, o prezintă ca un schelet, depărtîndu-se de ceea ce este mai prețios — imaginea; de aceea, cînd încearcă să-l înfățișeze pe omul viu, ei sînt înfrînți ».
În perioada sovietică, Vera Muhina s-a remarcat prin valoroase compoziții romantice, de pildă « Flacăra revoluției », statuile « Iulia », « Vîntul », ce confirmă idealul frumuseții feminine, « Țăranca », realizată în 1928, care prin formele și proporțiile sale puternice, grele, parcă întruchipează forțele Pămîntului. Între lucrările de mai tîrziu sînt multe monumente, printre care cele consacrate lui Sverdlov, Gorki, Ceaikovski, ca și celebrul monument « Muncitorul și colhoznica ». Toate acestea n-au constituit, însă, o piedică pentru ca, prin anii '40 și '50, artista să fie învinuită de « formalism », plecîndu-se, îndeosebi, de la « Țăranca ». Unele din lucrările realizate în această perioadă poartă pecetea deprimării, a constrîngerii. În ultimii ani ai vieții (a murit în anul 1953), artista a adresat mai multe scrisori, publicate anul acesta în revista « Sovietskaia Kultura ». « Eu mor și trebuie să mă adresez dvs. cu acest ultim mesaj. În acest mesaj mă refer aproape exclusiv la problemele artei, la cauzele rămînerii ei în urmă și la unele probleme ale vieții artiștilor plastici (. . .) De cîțiva ani fostul Comitet pentru problemele artei duce un « război rece » împotriva mea, deoarece mi-am apărat independența în creația artistică (. . .) am ridicat probleme la care așteptam răspunsuri principiale, concrete, în sfîrșit, am apărat dreptul artiștilor plastici la rezolvarea independentă a temelor și problemelor artei (. . .) Această luptă mi-a subminat sănătatea și mi-a zdruncinat nervii (. . .) acum știu că aceasta nu este numai o chestiune personală, deoarece mulți artiști talentați suferă ca și mine (. . .) »
În opera sa, Vera Muhina a demonstrat cît de largă îi era concepția artistică. Cele mai bune lucrări ale ei stau dovadă a manierei de creație libere, neîncătușate de canoane. Iar cuvintele scrise de ea — « Există și un gen de eroism: setea de adevăr și cunoaștere. Oare nu este eroism ca prin forța gîndirii tale și adesea cu prețul unor suferințe profunde să străpungi carapacea conservatorismului? » — nu-și vor pierde niciodată sensul.

agenda u.a.p.

La sediul Uniunii Artiștilor Plastici, în luna octombrie, au avut loc următoarele întrevederi: *Barbara Fuchs*, funcționară din partea oficiului de expoziții, comisarul expoziției R.D.G. la București, delegat oficial în cadrul schimburilor culturale; *Svetlana Terențieva*, sculptor, delegat oficial din U.R.S.S. pentru studii și documentare în cadrul schimburilor culturale; *Vladimir Voronțov*, șeful editurii « Plakat » din Moscova; *Bruno Groth*, grafician, *Klaus Thiede*, sculptor, *Hilmer Ziil*, pictor, delegați oficiali din R.D.G. pentru studii și documentare, în cadrul schimburilor culturale; *Ștefan Kukla*, reprezentantul firmei Artis din Viena, membru al Asociației de prietenie Austria-România; *Luba Belohradska* și *Marie Kovalcikova*, critici de artă din Bratislava, delegați oficiali pentru studii și documentare în cadrul schimburilor culturale; dr. *Lucacz Symanski*, consilier și *Magdalena Mazinska*, secretar II din partea Ambasadei R. P. Polonă la București; *Kenjibai Duisembaev* și *Abdrașit Sidîhanov*, pictori, comisarii expoziției sovietice la București, acțiune în cadrul schimburilor culturale; dl. Wily *Dubos*, directorul Bibliotecii franceze din București.
S-au deplasat în străinătate, în cadrul schimburilor culturale, următorii delegați: *Constantin Marinescu*, pictor, filiala U.A.P. Pitești și *Ion Tițoiu* grafician, filiala U.A. P. Constanța, în U.R.S.S.; *Ion Stendl*, pictor, în calitate de comisar la închiderea expoziției de sculptură și tapiserie românească organizată la Moscova; *Mihaela Cvasnevschi*, artist decorator, *Paula Ribariu*, pictor, *Suzana Fântânaru*, grafician, în R.D.G.; *Dan Alexandru Ionescu*, grafician, în R. P. Bulgaria; *Gheorghe Spiridon*, pictor, în R. P. Mongolă.

calendar

dumitru dancu (n.6 octombrie 1902), critic, București
jános incze-dés (n. 19 octombrie 1909), pictor, Dej
ileana codreanu (n. 6 octombrie 1914), pictor, București
eugen boușcă (n. 14 octombrie 1914), pictor, Iași
costin ioanid (n. 19 octombrie 1914), pictor, București
corina beiu-angheluță (n. 1 octombrie 1919), grafician, București
constantin dipșe (n. 4 octombrie 1919), pictor, București
dezső bandi (n. 7 octombrie 1919), artist decorator, Tîrgu Mureș
marius traian butunoiu (n. 22 octombrie 1919), sculptor, București
valeriu vasilescu (n. 22 octombrie 1924), scenograf, Cluj-Napoca
viorica cristea (n. 4 octombrie 1929), grafician, Cluj-Napoca
ion sălișteanu (n. 6 octombrie 1929), pictor, București
bogdan stihi (n. 16 octombrie 1929), grafician, București
ileana balotă (n. 24 octombrie 1929), artist decorator, București
rodica stanca pamfil (n. 15 octombrie 1934), sculptor, București
maria teodora dinulescu (n. 16 octombrie 1934), pictor, București
mihaela crăciun-nica (n. 19 octombrie 1934), pictor, București
corneliu vasilescu (n. 23 octombrie 1934), pictor, București
mihai bandac (n. 5 octombrie 1939), pictor, București
ștefan știrbu (n. 12 octombrie 1939), pictor, Tulcea
petru jecza (n. 16 octombrie 1939), sculptor, București

→

C. SZATHMARI, Revista unui escadron de dorobanți călări, c. 1865
C. SZATHMARI, Tîrg, imagine stereoscopică
F. X. ZEITHEIM, Sublocotenent din gvardia civică împreună cu soția, 1866, Focșani
M. B. BAER, Maior Dimitrie Pappazoglu și fiul
K. F. ZIPSER, Lăptăreasă, Craiova
A. SPULAK și BIELIG, Botoșani, 1864
C. SZATHMARI, Surugiu
J. MARIE, Al. Papiu-Ilarian, 1864
FRANZ DUSCHEK, Lăncier
HERMANN LEON, Turnu Măgurele, Dorobanț, 1877
B. ENGELS, C. I. Stăncescu
Selecția și reproducerea după originale inedite, de Adrian-Silvan Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro

213
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro